觀逆集

香港電影篇

李焯桃

CANADA HONG KONG LIBRARY
3 1761 07691885 3

象文化

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761076918853

次文化

影象文化

時代見証

次文化電影學叢書

影象文化系列之三

觀逆集・香港電影篇

李焯桃著

次文化堂出版

——次文化影象文化系列③

觀逆集・香港電影篇

作　　者：李焯桃
社　　長：彭志銘
發 行 人：黃世榮
發行經理：鄭偉龍
出版顧問：馬傑偉
編　　輯：江燕媚
助理編輯：葉慧珊
封面設計：子上人
出　　版：次文化有限公司
地　　址：九龍彌敦道 612—618 號
好望角大廈 10 樓 1009 室
電　　話：7805625
印　　刷：友聲國際印刷有限公司
總 經 銷：利源書報社有限公司
出版日期：1993 年 11 月初版
書　　號：SCB179
ISBN：962・7420・05・66
定　　價：HK$60

©一九九三年 版權爲次文化有限公司所有，嚴禁作全部或局部翻印、複印、轉載或其他用途。

＊ 本書如有缺頁、破損、裝釘錯誤，請寄回本公司更換。

全情投入的阿桃（代序）

李焯桃在香港國際電影節，一蹲就是十年。有一段時期，他天天都喊着要掛冠而去，卻一年又一年的留下來了，工作依舊，牢騷卻也不絕。你可以說他爲人專一，也可以說他死心眼。在這個文人紛紛下海的年代，他的那份書生氣倒是蠻可愛的。

早年的《電影雙周刊》沒有今天的排場，紙是普通的書紙，版面也顯得簡陋樸拙，姿態撩人的倒是式式樣樣談論電影的文字，有嚴謹的學院派迷你論文，也有文采風流的小品，連電影人專訪也處處流露出採訪者的專業精神。那個時候，負責編輯工作的正是阿桃。白頭宮女話當年，他偶而談起黃金時代的《電影雙周刊》，總會眉飛色舞，一點也不掩飾心中的那份自豪。

與阿桃共事三年，他一直爲《信報》寫影評，逢星期四見報。在文化中心那個密不透風的辦公室裏，他自己的小小角落固然是廢紙堆積如山（他硬說都是資料，說不準那一天會有用），連旁人的神聖領土也不放過。我與他毗鄰而坐，自然極不滿他的擴張主義，每星期卻總有那麼一兩天（通常都是交稿前的星期二或三的下午）對他額外寬容。他趕稿時那副痛苦認眞的模樣兒，確讓人一看就明白嘔心瀝血是怎麼一回事 「觀逆集」每篇文章不過二千字

左右，卻活脫脫是粒粒皆辛苦。

阿桃寫香港電影，完全意識到自己是在爲本地文化留下一頁紀錄。有時候，他可以在一篇短文裏談論三、四部影片，很有點不常出門的遊客曾到此一遊，立此存照的味道。平日裏我們一班相熟的朋友常愛調侃他（當然他也口舌不饒人），但是心底裏倒是對他佩服的。香港是一個借來的城市，時間（過去的或未來的）都不屬於自己，阿桃多年來都堅持在香港電影史的荒原上踽踽獨行，大抵是寂寞的。

但是，如果你因此而將他想像成一個背上了十字架，嚴肅淒苦的苦行僧，那就完全錯了。近年來，他最熱衷的玩意兒就是唱卡啦OK，一咪在手，萬事俱休，只要你的耳朵受得了，他就可以跟你唱通宵。賣花讚花香，他常愛誇耀自己對唱卡啦OK的技巧的掌握，不像某甲走音兼震耳欲聾，或某乙的唱法仍停留在七十年代云云。

全情投入，是阿桃的優點。

黃愛玲

自　序

每星期在《信報》發表一篇二千字以下的影評，不經不覺已四年多了。這回把舊文結集出版，發覺以香港電影爲題材的佔了一半以上，於是很自然地分爲《香港電影篇》及《中外電影篇》兩册。

從八〇年成爲《電影雙周刊》編輯起，我與香港電影便結下了不解之緣。也許當年比較年少氣盛，完全相信愛之深可以責之切；今日卻由於要面對更廣泛的讀者，下筆時難免比較婉轉。始終不變的，是那份又愛又恨的感情——愛，是因爲好歹都是自家的電影；恨，是因爲有太多的陋習使人痛心。

老實說，評論香港電影是十分吃力不討好的事。劣片看得太多會令人感覺麻木，但非如此卻難以理解一些現象和潮流出現的脈絡。本來所有地方的電影皆如是，但電影文化發達的話，影評人之間可有一定程度的分工而羣策羣力。偏偏香港卻欠缺這種條件，有志從事本土電影研究的人寥寥可數，而且力量分散，因爲連一份嚴肅點的電影期

刊也沒有。

在西方，電影經常陷於悶局，可寫的題材太少，研究評論電影的人卻太多。我們的情況恰好相反，創作／製作源源不絕，卻難得有系統的分析和整理。這種自覺是我堅持自討苦吃的一大動力，但也使我常深感己之不足。相形之下，中外電影的評論寫來便輕鬆得多了。

除《中外電影篇》首部份兩篇總評九一至九三年度香港電影的長文，原刊於香港國際電影節特刊外，兩册文集的內容皆取自筆者在《信報》的「觀逆集」專欄。然而八九年及以前的港片影評，早已收入《八十年代香港電影筆記》一書。此外，《香港電影篇》的部份文章，比原初發表時略有刪節（如刪掉評西片或較瑣碎的部份），故此長短不一，特此註明。

我願借此機會向潘麗瓊和徐天麗二友致意。如沒有前者三年如一日耐性的催稿，我難保不躲懶至半途而廢。若非後者對港產片午夜場如此執迷不捨，在無人陪看及爭辯下，我可能一早已經放棄。

最後，十分感謝次文化堂給我這個結集出書的機會。還有史文鴻兄的熱心介紹，黃愛玲慷慨賜序，劉志華義助校對，謹此一一致謝。

李焯桃

一九九三年六月

目　錄

1	母與女的愛恨情結	3
2	賀歲港產片巡禮	6
3	文藝片不宜高估	9
4	小男人的「道德故事」	11
5	午馬的異數	14
6	香港電影的壓縮感	17
7	蕪雜的元素　自欺的幻象	20
8	自傳性電影的難關	23
9	重複與懶惰	26
10	中港合作，矛盾統一？	29
11	漫談暑期「續集電影」	33
12	電影拍出連環圖味道	36
13	港產片的影評策略	38
14	亂世情義的考驗	41
15	瑕不掩瑜　擇善固執	45
16	走火入魔的「義氣」神話	49
17	《愛的世界》竟無惻隱之情	52
18	港產三級片的粗口與色情	55
19	羣衆心理與社會危機	58

20 影市不景咎由自取 61
21 中國情懷的港式文藝 64
22 好高騖遠與本土危機 67
23 世紀末的遺憾 71
24 從《阿飛正傳》反思影評立場 76
25 重複公式與唯心縮命論 79
26 男性裸體與性別歧視 82
27 《縱橫四海》的參照架構 85
28 反人鬼戀的邏輯 89
29 《跛豪》的新移民淘金夢 91
30 沒有風格，只有僞善 94
31 通俗與文藝之間 97
32 非政治化的政治喜劇 101
33 警匪不分，社會與監獄無異 105
34 重複公式與自我抄襲 109
35 反思周星馳 112
36 新舊、華洋、中港的矛盾結晶 117
37 選角與結局的啓示 120
38 史詩？傳奇？通俗劇？ 123
39 《情不自禁》的香港現象 126
40 「小男人時代」的終結 129
41 傳奇懷舊與歷史記憶 133
42 「女性」電影的兩極反應 137

43 新時代新作風 140
44 猴年賀歲片大戰 145
45 性別和階級的政治 148
46 復活節的續集電影 152
47 題材意識的「黑幫化」 155
48 三級標記持續吃香 157
49 江湖難笑傲　癡心付流水 160
50 舊片傳統，現代新意？ 165
51 機關算盡的豪華俗品 169
52 反斗與說教之間 171
53 市場考慮與寫實誠意 175
54 三級壞女孩的女性觀點？ 179
55 抄襲與新意 182
56 古裝俚俗與越軌浪漫 184
57 科幻／寫實包裝的政治寓言 189
58 「專業要求」的不同理解 193
59 得獎異數與賀節主流 195
作者簡介 199

觀逆集・香港電影篇

加拿大香港文獻資料中心
Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

（上）廟街皇后
（下）客途秋恨

母與女的愛恨情結

《客途秋恨》與《廟街皇后》

最近有機會先睹兩部期待已久的本地新作——劉國昌的《廟街皇后》和許鞍華的《客途秋恨》（台灣春節上映的國語版），皆感覺良好，一掃近來《八兩金》等所謂文藝片帶來的悶氣，對今年的港產片也恢復了多點信心。

《廟街皇后》顧名思義以妓女爲題材，張艾嘉飾演一個今日廟街架步的鴇母，前半部以她和一班妓女不乏人情味的奇異關係及個別遭遇爲主，但當她十多歲的女兒出場後，便變成一段愛恨交纏的母女感情寫眞。前夫所生的反叛女兒離家出走直入歡場，使她既痛心又無奈，只能不斷加以援手；期間二人激烈衝突，但也開始有了溝通，她甚至讓女兒與生父相見，女兒也終於接受了苦戀她的男子的愛意。最後二人在女兒出嫁前一席深談，母女和好的處理含蓄逼眞得使人動容。

當然影片最成功的，仍是那些非職業演員生動的演出，以及藉現場收音保留說話語氣的俚語和粗話。在自然主義的震撼性眞實感方面，可說是《童黨》的姊妹作。像飾演女兒的劉玉翠，簡直是入木三分，連《靚妹仔》的林碧琪也瞠乎其後。可能因此之故，常與她演對手戲的張艾嘉也一反誇張的常態，演技顯得出奇的洗練，應算是她近

年的代表作。

《廟街皇后》中心的母女情結，不但與《童黨》的父子關係相映成趣，剛巧也是《客途秋恨》一片的主題。許鞍華毫不掩飾影片的自傳性，張曼玉演她這女兒的角色十分稱職，只可惜飾演母親的陸小芬格格不入。

在這個自傳性的層面，《客途秋恨》可說是《今夜星光燦爛》的姊妹作。事實上，許鞍華從影以來的八部作品全是這種對應互補的關係——《瘋劫》與《撞到正》分別是人間鬼域的悲劇及樂天的鬼怪喜劇，同樣被中國傳統和迷信所吸引；《胡越的故事》與《投奔怒海》皆以越南難民悲劇爲題材，前者的殺手片類型包裝成功後，後者便以更大氣魄的歷史通俗劇姿態出現；《傾城之戀》與《書劍恩仇錄》都是改編名著，前者敗在過份拘泥張愛玲的原著及計算普及的娛樂性，後者卻勝在大刀闊斧刪改金庸的武俠原著來抒發個人的歷史感懷；《今夜星光燦爛》與《客途秋恨》都是以個人經歷爲基礎的抒情言志之作，回顧的範圍和重點卻迥異。

《今夜》的時代背景是六七年及八七年的香港，許鞍華既回顧她的香港大學時期，也反省了今日的處境，而主題卻是愛情。《客途秋恨》則以母女關係爲主，且直溯五十年代的童年往事，但基本上以七十年代中期爲背景。影片由主角倫敦大學畢業，回港參加妹妹婚禮開始，與母親的分歧愈趨尖銳；其後伴她回日本故鄉探親，二人慢慢達致諒解，關鍵是重新面對過去的創傷；尾聲是主角返廣州

探望暮年的祖父母（曾伴她在澳門渡過快樂的童年），影片也在她確認香港爲本位，中國仍在文革後期風雨飄搖中結束。

《客途秋恨》對許鞍華的意義，就如《童年往事》之於侯孝賢；通過主角連串的飄泊與尋根（影片外景地遍及澳門、倫敦、日本、廣州，及非實地拍攝的中國東北），許鞍華的個人成長歷史同時概括了香港的邊緣人身份，也解釋了她過去作品中流徙不安的母題，及徘徊於傳統與現代、香港與中國之間的邊緣性。

許鞍華汲取了《今夜星光燦爛》的教訓，找來吳念眞編劇，對白果然自然了不少。對比該片刻意商業化、浪漫幻想投射的通俗劇程式，《客途秋恨》不作非份的普及之想，平實誠懇地拍一部自傳體的文藝片，如此勇氣在香港電影簡直難能可貴。

一九九〇年一月十六日

後記：

筆者後來重看二片，便採取了較苛刻的批評角度，詳見另文。

賀歲港產片巡禮

《亂世兒女》、《富貴兵團》、《吉星拱照》

農曆新年檔期的四部港產片中，只有《吉星拱照》最像傳統的賀歲片，儘管卡士不強，但有周潤發擔綱，加上是以金錢爲題材的精裝時裝喜劇，在新年假期應該最受歡迎。《亂世兒女》和《富貴兵團》皆以大堆頭明星爲號召，洪金寶和梅艷芳兩片都榜上有名，梅艷芳甚至扮演相近的角色（愛國特工／地下工作者），但其實《富》片只是一部插科打諢的兒戲鬧劇，《亂》片則屬認眞製作，同時借古喻今大談政治，可惜卻格格不入。

事實上，單從《亂世兒女》的編導陣容，已可猜到影片幾個主要元素的來源。例如二、三十年代的上海背景、舞台表演（雜技團）的元素、中國革命被出賣的惆悵、父女（契爺與契女）爲救國理想與牟私利而衝突、對英國人見利忘義又要光榮撤退的諷刺、林子祥在中英夾縫中的尷尬身份、危城下的去留抉擇等，無不在兩名編劇的前作中似曾相識——杜國威的《刀馬旦》及《上海之夜》、潘源良的《補鑊英雄》及《英倫琵琶》。此外如各路人馬追查五百萬美元革命基金下落、三角戀愛敵我難分、堂皇佈景及遊戲風格等，又與導演泰迪羅賓的處女作《我愛夜來香》一脈相承。甚至有人指出，大如元彪梅艷芳在舞池跳

舞與比武同時進行，小如梅利用鐵甲人躲藏及打擊敵人，都是《我》片同樣場面的翻版。

當然，與杜國威和潘源良合作最多的導演徐克和梁普智（也分別是上述四片的導演），其影響也不容忽視。泰迪羅賓與林子祥首度拍檔便是演出徐克的《鬼馬智多星》，其後又合作過梁普智的《英倫琵琶》。梁普智最著名的影射中、英、港、日政治之作《等待黎明》，其編劇陳冠中也是《上海之夜》的三名編劇之一，可見追溯下去之複雜。而對普羅觀衆來說，即使對這些表面的政治感慨（總是訴諸猶如演講的對白）不是無動於衷，但印象最深刻的，可能仍是洪金寶與元彪精彩的武打身手，及梅艷芳一鳴驚人的旋風腿絕技而已。

《富貴兵團》有道是《富貴列車》續集，當是指其人多勢衆的大雜燴動作喜劇形式，但相比之下，「次貨」性質更暴露無遺。四年前正是洪家班的巔峰時期，《富貴列車》的製作陣容也是空前絕後，儘管尾大不掉，卻不損其堂堂大片格局。《富貴兵團》卻是純爲搞笑不問情理，追查抗日捐款在瑞士銀行戶口密碼的橋段與《亂世兒女》相似，可能有影射港人去年支持國內民運巨額捐款的用意，但最終只是讓一衆大小明星輪流登場的藉口，愛國與自利的衝突也只是虛應故事，港片時至今日投機風氣之烈可見一斑。它比《富貴列車》更「聰明」的，是把場景集中在一處（集中營），省卻演員撞期的麻煩——誰有空來便拍誰的戲，所以同場演出的大牌演員同時出現的鏡頭可以難

得一見（而且是事後補拍的）。

《吉星拱照》以《阿郎的故事》的原班人馬爲骨幹，借用西片《闊少爺》的橋段，在輕鬆熱鬧方面可謂不過不失。令人歎爲觀止的，不是利智的身材再次成爲取笑的對象，而是影片利用周潤發形象的工於心計。由周潤發飾演富家少爺固然不致惹人反感，他放棄承繼遺產與貧家女張艾嘉結合，更說明了有錢人不快樂不自由——一個普羅大衆永遠樂聞的「道理」。另一方面又不放棄周潤發最煞食的爛撻撻戲路，由他兼飾的士司機一角盡情發揮；最後有人辭官歸故里，有人漏夜趕科場，大少爺轉過粗茶淡飯生活，這「臭四」卻成了富家老太的契仔而享盡榮華，遂同時滿足了觀衆嚮往奢華的心理。筆者一向以爲港產片的雙重結局是討好觀衆左右逢源的手段，《吉》片再次證實了這一點。

還有一部賀歲片《三人新世界》，類型與性質皆難與上述三片相提並論，不但較有戲味，其對男女感情題材的處理在港片也十分具代表性，只有另文再述了。

一九九〇年一月二十三日

文藝片不宜高估

《三人新世界》新不如舊

若與同期的三部賀歲片相比，《三人新世界》無疑較有紋路，令人看得舒服一點；但比起上集《三人世界》的成績，卻只屬差強人意，珠玉在前眞是拍續集的最大忌。

影片橋段本來潛質豐富，上集是男友舊情人要重拾舊歡，續集是男友受漂亮能幹的女同事吸引，兩者都是婦女觀衆最大的隱憂和惡夢，有其引起廣泛共鳴的普遍性。

而兩片最大的分別，是上集實際寫到林子祥面臨舊愛新歡的兩難抉擇，關之琳甚至認眞到自殺，獲救後自願放棄那段舊情也有其合乎情理之處，並不算一廂情願；《三人新世界》的第三者張曼玉卻終於發乎情止乎禮，與林子祥未曾開始已告結束，鄭裕玲的一場虛驚，純因自己多疑善妒及周圍的朋友興波作浪而已。

問題是張曼玉實在太吸引了，無論從任何角度，林子祥都有與她進一步發展的可能，特別是當鄭裕玲失去了上集的堅強大方，淪爲一個囉唆小器的妒婦的時候。

影片安排二人臨崖勒馬，反映的不是他們怯於面對感情或無法忠於自我（那與角色的性格不符），而是編導本身的保守道德觀，或爲了避免引起觀衆不安而自欺欺人，或根本沒有合情合理收拾殘局的把握。

前年看《三人世界》，對它偏向保守的意識形態頗不以爲然，但從今天續集的角度重估，卻起碼有它一套完整的邏輯，林子祥從自由同居發展到找尋家庭的歸宿也合乎人情世故。但當鄭裕玲在續集變成不斷催促結婚及懷疑男友的小女人時，安定已變成束縛，自由獨身的誘惑應再度變得難以抗拒，林子祥的柳下惠反應便顯得一廂情願了。

上集除了不迴避眞正的三角矛盾外，更重要的是角色性格塑造的成功，他們都能既執着於自己的感情（關之琳爲此輕生），又可堅強面對感情上的挫折（鄭裕玲咬牙忍淚，失戀而不失自尊），或（像林子祥）既不忘情亦不負義。反觀續集的林子祥變得拖泥帶水，鄭裕玲也笨拙善妒得使人討厭，表哥許紹雄及一衆豬朋狗友更是無事生非煽風點火，連兩名小孩子也喧嘩胡鬧得使人心煩——這一切過火的表現，無非爲了製造一場又一場的誤會；戲劇性因此是堆砌出來，而非因人物性格而自然流露。

《三人世界》賣座成功後，片中膾炙人口的一些成人雙關對白大家便羣起效尤，但大多拿捏不到恰當的分寸，而淪爲露骨的意淫或諧音的粗話，冼杞然上作《相見好》已有此毛病，到《三人新世界》亦不能免。這除了是一個品味的問題外，更可能有將中產／白領階層言談粗俗的一面綽頭化，以迎合大多數的勞動／藍領階級觀衆的考慮。

一九九〇年一月三十日

小男人的「道德故事」

《錯在新宿——小男人周記II》

第一時間先睹了《錯在新宿——小男人周記II》，舒服之餘更感到欣慰。導演陳嘉上與他的班底保持水準，在探討小男人面對情慾與承諾衝突的困境方面，更比上集邁進了一步。

影片沒有上集那麼大堆頭的卡士，也減少了阿寬與Q太郎、大蠱惑的友情刻劃，而集中在阿寬與分居太太Ann（鄭裕玲）之間出現第三者的問題上。Ann在非洲行醫的舊情人新近喪偶回港度假，向她展開熱烈追求，她卻決定回到阿寬身旁。二人復合後阿寬與秘書Wendy（關之琳）赴日本公幹，卻意亂情迷地發生了關係，返港後自然進退兩難，而且紙包不住火，Ann再度與他決裂，他卻死賴不捨。

如此這般的三角關係，難免使人想起陳嘉上執行導演的處女作《三人世界》（同樣是鄭裕玲與關之琳主演），及仍在上映中的《三人新世界》（同是男友與漂亮女同事外地公幹產生感情）。但《三人新世界》根本不敢面對婚外情的道德困境，於是索性安排林子祥與張曼玉懸崖勒馬，整件事只是一場虛驚和誤會。

《錯在新宿》則接受了這個挑戰，儘管由於類型（文

藝輕喜劇）或觀衆（接受能力）的考慮，結果不但沒有發展成難解的死結，解決方法更過份偏袒了男性的一方。例如關鍵在關之琳的主動退出（與《三人世界》一樣），而最後阿寬與Ann也復合有望——既不用受到太大的懲罰，亦無太多良心的不安。

但無論如何，影片寫出了可信的人物性格，他們的行爲和心理都可以從中找到合理的動機和解釋，完全有別於多數港產片公式化的人物，及概念化地堆砌出來的人物關係。這一項優點，便與《三人世界》和《小男人周記》一脈相承，反映了編導觀察人性和洞悉世情的敏感。

《小男人周記》上集在改編時大幅減少了阿寬的大男人意識及小男人心態，主題從原著肯定男人有「滾」的自由改爲肯定對伴侶的忠貞（阿寬自始至終沒有婚外情）。這一方面較爲進步，另一方面也是一種保守。《錯在新宿》卻不再迴避感情與道德的兩難處境，而且處理問題的態度並不算一廂情願，對人物的感情也有所尊重和照顧；凡此種種，於香港電影已算難能可貴。

在目前的商業電影制度內（觀衆是普羅大衆），探討這類問題如要有活地阿倫或伊力盧馬電影（如「六個道德故事」系列）的深度，可能是太過份的要求。因此《錯在新宿》的成績已經十分使人欣慰。

影片成功的一個因素很明顯，也特別值得一提，就是現場收音的拍攝方法，與之配合的一套較自然或即興的對白和演出方式，由《三人世界》開始已建立起另一種清新

含蓄的生活化風格。事實上，大多數港產片誇張的演技、矯扭造作的惹笑對白（gags）、嘈吵的音響效果等，無不與事後配音的製作方式息息相關，結果使電影與現實的距離愈來愈遠。

配合現場收音，陳嘉上的鏡頭調度也以經濟簡潔爲主，努力捕捉演員的眼神和小動作的趣味。這好的方面是平實自然，另一方面卻受到影片體裁和拍攝方式的限制，壞的時候會變成廣播劇／話劇一樣，重要的只是劇本和演員，而影像淪爲陪襯。

無可否認的是，香港電影八十年代視覺上的進步（如影像的天馬行空），同樣與事後配音的製作方式關係密切（因爲少了同步錄音的羈絆，電影思考是純影像的）。在重拾眞實聲音的魅力之餘，如何不致犧牲影像的神采，可能是日後繼續採用現場收音的電影工作者首要面對的課題。

一九九〇年二月十三日

午馬的異數

從《舞台姐妹》想起

《李後主》廿多年後重映，賣座竟然遠勝同期新片，眞使人意外復欣慰。意外的是影片其實是一個高貴的失敗實驗，當年觀衆的反應也未如理想，今日的觀衆理應更爲苛刻，但竟或爲悼念，或因慕名，扶老携幼爭相捧場，在戲院內與銀幕偶像作情感交流，直如倒流返往日的時光。神話終於戰勝了現實的考驗，能不使人感動？

當然，這次大衆傳媒起了很大的作用，無論電台電視報章雜誌，紛紛不甘後人，《李後主》重映成了最熱門的城市話題。另一方面，亦反映了同期本地片乏善足陳，完全缺乏可以一爭的吸引力。在提名奧斯卡的西片陸續推出的形勢下，港片的弱勢更加明顯。

午馬導演的《舞台姐妹》，按理不會爲這悶局帶來多少衝擊，影片整體成績亦差強人意。但另一方面，卻使筆者想到午馬作爲一個電影作者的評價問題。

《舞台姐妹》這片名首先使人想起謝晉六五年的同名佳作，但內容卻完全無關，不少地方更接近《楊門女將》！剛落畫的《虎膽女兒紅》也刻意塑造「寡婦幫」的形象，但將背景改爲現代黑社會家族之後，男人死光女人上陣的悲劇意味大大減弱，戲本身也拍得粗疏，情理不通

之處比比皆是。

《舞台姐妹》以三十年代上海爲背景，寫一個戲班內外交困之餘，更捲入了兩個黑幫（一忠一奸）的明爭暗鬥。由北京禮聘而來的刀馬旦惠英紅被男人拋棄卻懷了身孕，青衣梅愛芳新寡卻有車伕暗戀，後來爲了請醫生來救她的嗓子而被戒嚴警察射殺；梅、惠二人一想墮胎一想自殺而同病相憐，化敵爲友。丑生王玉環一心嫁人尋好歸宿，卻偏偏遇人不淑；唱小生的黎燕珊及陳玉蓮一見鍾情的對象，與梅、王二人的男人一樣，全都死在她們的眼前。最後兩位老師傅午馬（班主）和林正英（樂師），以土製燃燒彈投向敵人同歸於盡，火光熊熊中以五女的凝鏡作結。片中的男人不是出賣女人便是爲她們犧牲，最後全都死光，餘生的都是寡婦。

很明顯影片大量利用《奇蹟》一片留下來的佈景（成龍是本片監製），拍攝方面急就章的情況相當明顯，場面轉接的節奏不時頗爲怪異。但儘管影片整體成績參差，午馬執着的一些主題和處境卻依然十分突出。像京劇的成份在上一作《火燭鬼》已經出現，同樣強調賣藝人與觀衆的關係——戲班一直爲不夠觀衆而發愁，最後一場沒有觀衆也照樣演出，就如《火燭鬼》結局時鄭裕玲忠告觀衆勿看電視一樣，寄託了午馬對目前電影觀衆流失的感懷。

《舞台姐妹》幾場重要的打鬥都在戲院內進行，諸女全身戲裝由台上打到台下，道具纓槍比眞刀眞槍更具威力，舞台與現實不再涇渭分明。同樣人與鬼、生與死的世

界，在《火燭鬼》、《畫中仙》及《表哥到》等午馬近作中，也是可以通過電視熒幕、衣櫃門、畫及山洞等互相溝通。兩種空間的混融或彼此滲透，是午馬近年作品重複出現的一個主題。此外，《舞台姐妹》作爲一部「女人電影」，也提醒了我們由《聾啞劍》開始，午馬電影對女性角色的同情及倚重。

這個時候提出午馬值得我們多點注意，是有感於本地影評大多當局者迷，對主流電影放棄採用作者論的研究角度。事實上，有作者潛質的主流導演也愈來愈少，像劉家良（他最後一部傑作《五郎八卦棍》也是楊家將的故事）自失去邵氏片場制度的支持後，已淪爲與其他新藝城導演無異的技匠。這種情形在荷里活早已不乏先例，故此午馬可能格外值得我們珍惜。

一九九〇年三月二十日

香港電影的壓縮感

重估《廟街皇后》

每年四月都是影癡們疲於奔命的日子，因爲除了電影節琳瑯滿目的各國精選外，市面的電影也有不少別具吸引力。大家都看準了那四天復活節假期，各出奇謀非把觀衆拉進電影院不可。

無論是眞材實料還是故弄玄虛，電影節的電影總是比較耗神，眞難爲那些年青影迷一天跑四五場。筆者近年已懂得量力而爲，避免邊看邊神遊太虛或呼呼入睡，甚至間中看看市面的主流商業片作爲調劑——強烈對比之下，往往有些意想不到的感受。

像在電影節首映後隨即在午夜場推出的《廟街皇后》，重看之下便有些不同的觀感。三個月前初看時，那些下層俚語和俗語連珠炮發，簡直應接不暇；同時又被中心那段母女感情打動，因爲在港產片太難得一見。但撇開了表層的震撼，便會發覺那些對白儘管寫得精彩，但其「堆砌」的原則卻與一般港產片並無二致。換句話說，它勝在資料搜集做得充足，把資料消化得好，因此沒有那麼生吞活剝及給人一種較自然的眞實感；但表達的方式仍是一貫的咄咄逼人，對戲劇性的強調往往掩蓋了人性的自然流露。

當然這也是表現手法的一種，本無先天的優劣之分。但在電影節其他電影的襯托下，香港電影這種高度濃縮及壓逼性的戲劇經營觀念也顯得特別觸目，同時使人覺得，較舒暢的呼吸空間或較寬容的人性觀點，難以在港片中出現，實非無因。

劉國昌的前作《童黨》在劇情組織上，下半部同樣落入這種堆砌的窠臼，結局更充滿煽情色彩；但起碼演員的對白和演出便即興得多。《廟街皇后》基本上改由職業演員（或受過演技訓練的新人）演出，對白全部預先編好，便連那點自由發揮的空間也不見了。

因此影片對白精警的優點，也同時是它的弱點；母女之間的感情對手戲，幾乎全以對白（往往是對罵）形式表現。張艾嘉去舞廳送還女兒身份證一場是罕見的例外，二人幾個交換的眼神及表情的微妙變化，便含蓄有餘韻。但好景不常，跟着又是連串頂心頂肺的「擺命」對白了。

這種傾向「強調」的表現方法，缺點便是使每場戲的意念過度「落實」，從而簡化了現實和人性，甚至影響到戲劇性耐人尋味的一面。這當然不只是編劇的責任，因爲導演其實有更大的影響力——無論在鏡頭調度，抑或指導演員方面，都可以把過火的演出按下，或將曖昧性引入激情的場面之中。劉國昌在這方面的表現，無疑給人未盡全力之感。

張艾嘉的演出顯然會是《廟街皇后》的話題之一，她有欠純熟的粵語更容易給人詬病。但除此之外，她較低調

的演出反映出此角其實不算太過miscast（選角錯誤）。儘管以更高的標準要求，張艾嘉近年的演技已有定型的危機，換句話說，她已有個人的一套公式表情及反應，隨不同的戲劇處境而拿出來，而失去了因片而異的新鮮觸覺。《廟街皇后》中的她亦不能例外。

一九九〇年四月十七日

蕪雜的元素　自欺的幻象

談復活節五部港產片

復活節假期的四部港產片，儘管票房暫時由《至尊計狀元才》領先，但最矚目的無疑是兩部古裝大片《秦俑》和《笑傲江湖》。《秦俑》以進軍國際市場的姿態出現，在特技和奇觀方面，無疑做到有板有眼，但其兼收並蓄的優點，也同時是它的缺點。換句話說是失諸蕪雜，古裝部分的造型和意念使人想起《倩女幽魂》和《夢中人》；時裝部分的古今錯位和奇情動作，也難免使人拿《急凍奇俠》和《奪寶奇兵》等來作比較。當然，李碧華的輪迴主題及活用歷史傳說的機智亦一以貫之。

事實上，蕪雜本來就是香港電影的一大特色，不過也有格局統一程度之別。如《笑傲江湖》，便駁雜得來有較爲統一的風格，各種元素在徐克強力的駕御下結合得不算渾成，卻起碼別具一格，絕對是地道的香港電影。其優點是自由奔放、活力充沛而不乏奇采，但缺點也是過份嘻笑怒罵，急管繁弦的節奏往往犧牲了情理和深度。

港片長於動作設計而弱於文戲的特點，在《皇家女將》中有更驚人的表現。影片動作場面的燦爛與感情戲的生硬、牽強和拙劣，簡直是一個極端的對比。早些時曾在《虎膽女兒紅》和《舞台姐妹》中找尋楊門女將的影子，

想不到這部擺明是現代版《楊門女將》的《皇家女將》，竟將楊家將的故事硬套得如此尷尬，那種沾沾自喜的小聰明經常使人啼笑皆非。比較有趣的是由高麗虹這混血兒飾演現代穆桂英，及將敵對的番邦武士變成爲非作歹的越南船民——頗能反映近年港人的排越情緒。

《至尊計狀元才》和下一檔的《龍鳳茶樓》，則明顯反映了一條刻意迎合低下層觀衆的主流電影路線。有一位電影界的朋友表示，他害怕及拒絕觀看王晶或永盛的戲，除了個人不喜歡之外，更因爲親耳聽見觀衆對這些電影的熱烈反應，不但會使人沮喪，更會漸漸動搖一己創作的信念。

對筆者來說，這些電影最令人反感的是，它們刻意編織迎合下層觀衆阿Q式自欺的幻象（fantasy）。從《至尊無上》到《賭神》及《至尊計狀元才》，給觀衆認同的，都是劉德華那爛撻撻的小老千角色。前二作尚有多些美化及「人性化」的筆觸，《至尊計狀元才》由於加插了陳百祥，劉的正面形象更顯得義無反顧，甚至可以借他的口來道出觀衆的「心聲」——如不能飛黃騰達只因機會輪不到他，忍氣吞聲也是由於被人用槍指着頭顱……。

當然這類電影一個最明顯的共通點，便是充滿大量鄙俗的市井語言。《龍鳳茶樓》由周星馳加以演繹（飾「口臭」的「垃圾池」），吸引力更強。但該片觀衆認同的其實是莫少聰的角色，從他與陳雅倫一段情的處理，可以一窺低下層觀衆的不少幻想、偏見和hang-ups。例如陳雅倫

作爲夢中情人，既要是舞小姐又要堅守處女之身；莫少聰追求她的一大目標明明是哄她上牀，卻不斷強調老粗也有純情和溫柔的一面；得手之後女人很快便變成束縛，卻又不能以平等心態看待兩性的關係，杯弓蛇影妒火中燒反映了強烈的佔有慾；當然還有少不了的當街大聲「示愛」的場面……。

從《江湖接班人》、《人海孤鴻》到《龍鳳茶樓》，兄弟義氣與異性戀情的衝突，一直是潘文傑執着的主題。《龍鳳茶樓》與前者比較，沒有那麼病態的沉溺，結局也避免了歇斯底里或同歸於盡的毀滅和死亡（街頭大廝殺一幕以慢鏡拍攝，配上整首插曲更加強了美化效果），而安排男女主角歷盡滄桑後偶爾重逢，兩人皆已各有所屬——雖不脫流行小說式的廉價傷感，但在同類型港產片來說已算較合乎人情世故。

一九九〇年四月二十四日

自傳性電影的難關

《客途秋恨》與《舞牛》

五月份許鞍華的《客途秋恨》及方育平的《舞牛》先後上映，票房不濟是意料中事，但評論反應也十分冷淡，則跟影片成績差強人意有關。

也許根本不應拿二片相提並論。《客途秋恨》起碼拍出了誠意及個人的寄託，在許鞍華的創作歷程裏，是空前的野心之作——既以寫實文藝手法直拍自傳性的題材，又圖以其中的時代背景衍生更廣泛的歷史、文化意義。反諷的是，這回尋求突破的野心，卻正好暴露了許鞍華的不足。

《客途秋恨》的主題，從片名到故事都是那樣昭然若揭；影片的缺失，在於藝術上的表現無法充份配合，感情的寄託亦失諸牽強。本來技術上的粗疏，一向是許鞍華的弱點，尤其是對聲音元素不夠重視，更往往構成她作品最令人不安的瑕疵。但她過去的電影大多有濃厚的類型成分，對演出和對白眞實感的要求不是那麼直接，她在影像方面的揮灑自如往往可補其不足。而《客途秋恨》受題材本質所限，可謂捨長取短；大膽跳躍式的結構原是她的本色，但在此只能起一些眩人耳目的作用，於大局無補。

其次是自傳與歷史的問題。侯孝賢在《童年往事》中

基本上是着眼在一己的成長歷程，但既出於至誠，便無形中帶出了時代的記憶，歷史的觀照。許鞍華在《客途秋恨》卻未能做到心無旁騖，而且過度自覺個人經歷的時代象徵意義，反而削弱了中心一段母女感情的刻劃，整體而言有欠凝聚和深刻。

換句話說，是其實有「隔」。片中張曼玉飾演的女兒，作爲許鞍華個人的投射實在有太多的保留。固然因寫及仍在生的母親，不少地方點到即止也是無可厚非；但涉及個人時欲言又止，卻是一個自傳性電影作者必須克服的難關。

這又跟片中抒寫的自我與當下作者的距離有多遠息息相關。侯孝賢憶述的固然是童年／少年往事，方育平的《父子情》亦然，也是拍於父親去世多年之後，重點卻放在緬懷父親身上，儘管偶爾流於感傷，但不經意間也反映了一個逝去的時代。

事實上，從《父子情》到《舞牛》，方育平是經歷了一個循環，在《半邊人》、《美國心》假託他人的眞實經歷言志之後，回到從個人生活體驗出發，加以戲劇化的正途。可惜的是，基於相近的理由，《舞牛》失敗得比《客途秋恨》還要慘烈得多；幾乎使人不相信是方育平的作品。

和許鞍華一樣，方這回也試圖「改變戲路」，不再找眞人演回自己的故事，同時放進更多本人的感受。但可能受過去的成功經驗所囿，他依然襲用近年習慣的一套拍攝

方法——以演員的自然表演爲中心，攝影機只扮演旁觀和靜靜記錄的角色。殊不知這個方法（approach）的成敗，純在演員是否有高度的投入、默契和自發性之上。過去由非職業演員演回自己的故事，加上方擅於引導，效果可說合乎理想。《舞牛》的角色卻虛構得來浮面，演員既欠演技又無默契——演出已無眞實可言，又堅決不在鏡頭、燈光、美術、剪接方面加工補救，焉能不一敗塗地？

影片的劇情和人物生硬牽強，除了拍攝的問題外，也直接與方育平的坦誠和開放程度有關。過去由於是他人的故事，他反而能夠了解和掌握到重點；如今取材自己的經驗直接言志，反而吞吞吐吐語焉不詳。當然，探討成年人切身的愛情與事業、藝術與商業的矛盾，以至創作與性的關係，自然比追憶童年往事需要更大的勇氣。但如此半途而廢，是否欠缺一點自知之明？

一九九〇年五月二十九日

重複與懶惰

《天若有情》和《祝福》的啓示

上周末午夜場的四部港產新片中，以《天若有情》和《祝福》較具吸引力。《天若有情》勝在片名和包裝，實質卻並無新意；劉德華自《旺角卡門》以來，演這類浪漫黑道男兒角色可謂駕輕就熟。事實上，他與吳孟達的「兄弟」之情處處使人想起《旺》片中他與張學友亦愛亦恨的關係，全片刻意經營的「夜都市」感覺（夜景特多，霓虹燈與煙塵充斥）亦可能受到該片的影響，最後劉德華死前身體痙攣的處理，更是如出一轍。

也是通過這樣的比較，才使我們醒悟到《旺角卡門》在港片中確是出衆。儘管《天若有情》的拍攝技巧不俗，卻嫌風格化得不夠強烈，而這對其活像脫胎自日本連環圖的離奇劇情，卻恰好十分需要。女主角吳倩蓮是一名父母遠在加拿大的富家千金，因一次劫案中被劉德華脅持爲人質卻不忍殺她滅口，而不顧一切地愛上了他。這個人物的空中樓閣及不少劇情細節的犯駁，本來是明顯不過；但若以活動連環圖的角度衡量，卻又是理所當然。就如《淚眼煞星》的女主角一樣，純情少女偶遇黑道英雄爲之神魂顚倒，無疑迎合了低下層觀衆某種普遍的幻想。

但《天若有情》始終令人看得蠻不舒服，一方面是劉

德華末段內傷鼻孔流血不止的設計，時間之長及感覺的殘酷都使人不忍卒睹；另一方面是主角那種對江湖義氣盲目的執拗，對生命的輕賤及自毀性的被虐傾向，在同類港片不斷重複之下，只會使人感到麻木和厭倦。

對比之下，楊凡的《祝福》幾乎可說是一道清流，展現的是一個充滿溫情的世界。但可惜楊凡一貫不擅戲劇經營及場面調度的弱點，在本片竟然變本加厲。由陳坤厚負責的攝影，又揚棄了他過去喜用的人工化誇張風格，燈光構圖比較平實乾淨，戲劇場面的失敗更是無所遁形。

令筆者印象深刻的是，如此浮面的人物、想當然的感情、「做戲咁做」的表演、天馬行空的情節，觀衆竟然看得投入非常，一點都不覺得可笑。「弱智觀衆」可能是一個太容易的解釋，他們應該不只滿足於漂亮悅目的畫面這個階段。懶惰，可能是一個較接近事實的形容。

事實上，在「弱智笑片」盛行的年代，觀衆的常識一點也不弱（可見於他們對一些「寫實電影」的細節的挑剔），他們只是懶得計較，因爲那些「喜劇」的目的也是叫大家「難得糊塗」一番而已。

楊凡的電影除了包裝悅目、斯文乾淨之外，劇情毫不例外是通俗劇（melodrama）那些大家耳熟能詳的濫調，一切都是那麼不解自明，因爲早已通過各種普及文化深植在大衆的意識裏。

因此，儘管楊凡的電影往往不能構成一個自足的世界，觀衆仍然可以看得舒服，因他根本不用傷腦筋試圖了

解一些新鮮的觀點，或感受一些獨特的經驗。他只需用最普通的觀影常識——也就是通俗劇的一套公式、常規（conventions）和世界觀，就可以完全了解銀幕上的一切。一切都是似曾相識，但楊凡不自覺地「含蓄」的處理，使他的電影看來更具「品味」。連個別人物的心理，以至情感的表達，都通過公式的處境和反應來與觀衆溝通——這無論從作者或觀衆的角度來說，都是懶惰的表現。

香港的電影更多出現的一種懶惰，則表現在那些刻意煽情的所謂社會寫實片。遠如《法外情》便哄動一時，近如高志森、林德祿等皆樂此不疲，像二人合作的《救命宣言》（不知何故上了周末優先場後抽起），寫醫院官僚制度的黑幕，誇張失實之處比比皆是。公式人物忠奸兩極化，極端處境爲煽情而炮製，其加油添醬、煽風點火的目的，不外博取觀衆廉價方便的感情發洩，完全縱容他們懶動腦筋。但以現實中某行業爲背景，又不理實況不講情理到這種程度，在西方電影可能難以想像吧？然而，一個地方有怎樣的觀衆，便有怎樣的電影。

一九九〇年六月十二日

後記：

《救命宣言》始終沒有以任何方式發行，一直雪藏至今。

中港合作，矛盾統一？

從《表姐，妳好嘢！》談起

六四之後，張堅庭的新作《表姐，妳好嘢！》終於推出上映了。記得上月公映前夕突然被抽起，一度引起議論紛紛。影片其實沒有什麼觸犯政治禁忌的地方（否則也逃不過電檢處的剪刀），鄭裕玲飾演的女公安看似敏感，但其實只是「鱷魚小姐」（張堅庭語）；大量國內政治術語的穿插，目的也是插科打諢居多。儘管如此，發行公司依然「自律」迴避六四前後的排期，眞是誠惶誠恐得使人嘆息。

大陸公安來港辦案，引出中港兩地的文化衝突，近年港產片已拍過不少。著名的例子如去年初的《省港旗兵第三集》，在徐錦江飾演的中國特警身上，便投射了港人對國內政法不分、官僚咄咄逼人的疑懼和反感。此外如《殺出香港》、《省港雙龍》等也是動作片模式，寫大陸解放軍教官（狄威）或公安人員（林威）來港尋妹下落或偵查弟弟被害的眞相，在他們與香港警察合作的過程中，大家都改變了彼此的成見。調和與折衷，就是這批影片的訊息；連《省港旗兵第三集》中的徐錦江，最後也被劉德華和李美鳳感動了而放他們一馬。

從這個脈絡看來，《表姐，妳好嘢！》於此「次類

型」中並沒有任何新意，鄭裕玲與梁家輝（港警）從誤會、矛盾到了解、關懷也符合了一貫的公式。張堅庭機智的地方，是把大陸公安改爲女性身份，從而大大增強了喜劇感，甚至使影片變成了一部開政治玩笑的喜劇。

事實上，《表姐，妳好嘢！》最可觀的地方，是中段鄭被逼棲身梁家輝家中後，與梁父林蛟這前國民黨軍官的一系列漫畫化的「國共交戰」場面。像半夜鬥唱國歌，最後以一曲《一無所有》收科；早餐桌上中、港、台軍警制服大檢閱，張堅庭問：「無制服平民可否搭枱？」以至代表國共兩黨及兩岸政府各部門鬥酒，最後竟代表「恆生銀行仝人鞠躬——恭喜發財！」——張堅庭的小聰明在這些地方發揮得淋漓盡致。反而追踪逃犯的主線劇情平淡乏味，最後又是貨倉大混戰，中、港、台聯手破案的設計亦兒戲牽強。

因此，影片最終即使不是反高潮，也難以令觀衆感到滿意。今時今日仍把鄭裕玲這共幹寫成毛澤東時代清教徒那一套（愛國、禁慾、對黨忠心耿耿、對外面世界一無所知），然後安排她在親身踏足香港後受到感動／感染，根本是文不對題，完全弄錯了港人恐懼的對象。若果京官共幹都像她那樣幹練和廉潔（她不肯接受餽贈的理由是：「人冇我有，點向人民交代？」），而不是紛紛以權謀私，我們大可高枕無憂矣。

凡描寫大陸公安與香港皇家警察合作愉快的電影，必須有一個共同敵人，最方便的自然是毒販。但在踏石角走

私船事件餘波盪漾的今日，這樣愉快的合作是愈來愈難以令人置信了。

當然，張堅庭不見得不明白這些道理，電檢政治審查的剪刀始終是一個非常實在的威脅。但除了退回不合時宜一廂情願的幻想，製造矛盾可以輕易調和的假象外，眞的沒有其他路可走了嗎？

六四之後一度有《愛人同志》和《安樂戰場》等剝削性的恐共電影出現，更普遍的是利用對白或劇中人名字影射挖苦北京當權者的手法，但徒逞一時之快，畢竟難成氣候。今年上半年港產片這方面的表現已比較含蓄，但印象中愈來愈多影片觸及移民的創傷，或籠罩着香港的死亡陰影。

例如《血洗洪花亭》，本來只是一部誇張煽情的公式黑幫片，但最後一場王祖賢與林俊賢於父親墓前話別，墓碑上竟歪歪斜斜寫着「暴政必亡」等字樣！陡然間王一直所受的凌辱，以至暗戀她的莫少聰變成植物人，都隱約傳出一點弦外之音。她堅持離港與照顧莫少聰之間，本來沒有必然的關係，因此只能看作她創巨痛深的反應——離開傷心地與舊情人。

又如《風雨同路》，周慧敏在舊情人周星馳（象徵香港）與加拿大來的表哥（可以結婚移民）之間左右爲難，很明顯代表了中產階級的困境。對普羅大衆來說，認同的對象卻是周星馳——他身爲臥底，經常引起愛人誤會又有口難言；在周慧敏身上，傾注了他們對香港說不出的愛

意。移民的機會差點使他失去了她，難怪那位表哥被寫成面目可憎。這兒愛情的波折隱喻了香港的危機，最後危機的化解，在於兩個不同的階級取得了共同的了解——香港，始終是他們的最愛。

一九九〇年六月二十六日

漫談暑期「續集電影」

《人間道》、《摩登如來神掌》、《地下通道》

作爲《倩女幽魂》續集的《人間道》，最大的遺憾是缺乏一個精采的故事架構，來承載比正集強烈得多的政治諷喻。《倩女幽魂》固然有聊齋原著提供的經典人鬼戀格局，其後徐克與程小東合作的《笑傲江湖》，儘管是大刀闊斧的改編，卻沒違背金庸原著的政治精神。反觀《人間道》的劇情主線模糊不清，營救忠臣的情節酷似《龍門客棧》，張國榮與王祖賢似欲延續《倩女幽魂》，吃人黑店則使人想起徐克舊作《地獄無門》。因此，無論某些政治諷喻構思如何不俗（如妖僧以佛祖形象迷惑世人、文武百官僅餘虛殼……），也總被大量不是那麼精采的神怪特技場面掩蓋了——巨屍及千年蜈蚣的造型呆板，與荷里活（如《小魔怪續集》）尚有一段距離。

《人間道》本來除了寧采臣這角色外，故事及主題皆與上集並無關係。但上集卻處處陰魂不散，不但主角一段戀情起因如此，一些裸露和熱吻的高潮亦然，後來更再度拉燕赤霞（午馬）出馬，才能收拾殘局，連結局也要唱出上集的主題曲。凡此種種，皆證明了影片雖有自立門戶的潛質，卻始終只是一部「續集電影」。

《摩登如來神掌》當然不是粵語片時代《如來神掌》

片集的續集，而是牽強地把那些神怪武俠片的招式放在摩登時代的香港施展。這意念看似有趣，可惜卻未曾消化，全片有如大話西遊。王晶也並不追求劇情的說服力，因此新奇的構思完全欠奉，想像力遠遜《急凍奇俠》（同由元華飾演古代邪派大高手）。

令人震驚的是，王晶顯然相信他過去低俗的一套，在今日仍有市場。《摩登如來神掌》象徵了一切「屎」橋、賤橋、糟質女性橋段的大回朝。那種smart-ass意識、人際關係之自私自利和刻薄無情，及影片本身的投機取巧，完全回復到港產片受「六四」衝擊之前的水平。

至於麥當雄一伙的《省港旗兵第四集——地下通道》，本來亦與《省港旗兵》系列沒有必然關係，不過若論其投機性質，對中共及港英同樣冷嘲熱諷，又美化大圈幫，以至大殺解放軍洩憤等，卻與《省港旗兵第三集》一脈相承。不過後者擺明是一個狂想曲的格局，由劉德華和李美鳳主演，有其內在的統一性。《地下通道》卻以「六四」後營救民運人士爲背景，對所有觀衆來說，都是眞實到不能再眞實的事情，決容不下影片那種天馬行空的任意虛構。麥當雄腦筋無疑動得快，可惜卻算不準這一點。

事實上，正是他們那份根深蒂固的犬儒意識（cynicism），使影片變得那麼尷尬及使人反感。知識份子（不論香港民運領袖或中國學生領袖）照舊被加以漫畫化的嘲弄，唯利是圖的大圈匪徒卻從容地成了壯烈犧牲的英雄。影片的警句可能是「趁火愛國，打劫無罪」了。由於一直

採取大圈仔的觀點，他們大罵「趁火打劫正人渣」也變成幽默的自嘲，而沒有絲毫自責的意味。

《摩登如來神掌》和《地下通道》不約而同都是敗在把現實的參考架構，或有意或無意地拉進了純幻想的虛構世界，而不意識到需要解決由此而起的矛盾。另一方面，亦反映出「六四」對香港電影人的影響十分有限，而且不一定是正面的。

一九九〇年七月二十四日

電影拍出連環圖味道

談《紅場飛龍》

港產片《紅場飛龍》改編自日本連環圖《淚眼煞星》（動畫版剛在港放映不久），可能因版權問題，影片只有後三分之一主角鬧市行刺及重遇女主角等情節來自原著，此外都是自行創作。但前三分一蘇聯背景的戲，平行交代許冠傑、張曼玉和李麗蕊的三角關係及秘密幫會間的仇殺，風格已格格不入。其後中段許被鬼僕所虜，並嚴格訓練爲殺手一節，則有如功夫喜劇的師徒關係及練功場面。

內容風格的駁雜，本來就是港產片的特色，不值得大驚小怪。與此同時是人物的對白也充滿了插科打諢，時而自嘲，時而「無厘頭」的趨勢可謂方興未艾。至於許冠傑飾演的殺手，一方面有大量他失憶前的描寫，另一方面他本人的形象近年也趨向輕鬆鬼馬，結果遠離原著漫畫的浪漫寡言，反而令人想起他在《笑傲江湖》中飾演的令狐冲。

事實上，《笑傲江湖》將金庸的長篇武俠小說拍成連環圖已是有目共睹；其武打場面動感的燦爛及天馬行空，亦處處印證了日本連環圖對香港電影人的影響。《紅場飛龍》幾場行刺和決鬥場面的設計，凌厲的程度簡直媲美動畫片《淚眼煞星》，進一步證明了港產片這方面的成就和

淵源。而導演霍耀良的連環圖感性，早在前作《急凍奇俠》已表露無遺。

單以場面效果來說，蘇聯實景的火車和地鐵車站、月台、車廂，都使打鬥增添新鮮感；港澳實景如半島酒店、滙豐總行、峯景酒店、墳場、教堂等等，亦加強了刺殺的氣勢。但實際的地域感覺和象徵意義，對影片可謂無關痛癢——可能只有一個例外。

中段許冠傑受訓練的場地是一座日本色彩的大屋（鬼僕父女的服飾亦十分日本化），周圍的樹林有電網封鎖，儼然與世隔絕，具體地點卻不作交代。直至片末利智帶許冠傑衝過中澳邊境（拱北？）進入華界後，重返那個地方與鬼僕作生死鬥，我們才恍然大悟影片那含蓄的政治喻意。從這個角度看來，影片主題曲所謂對抗專制、做個自由人（《淚眼煞星》原著主角就名Freeman）的歌詞，也便有明顯的寄託了。

可惜的是，這種一鱗半爪的影射，根本與全片的超現實漫畫風格脫節；因此，最後許冠傑救出張曼玉，也絲毫傳達不出那種不知何去何從的悲哀。

一九九〇年七月三十一日

港產片的影評策略

從西片續集到《賭聖》及《脂粉雙雄》

《鐵甲威龍續集》之後、《虎膽龍威續集》亦跟着上映了。這兩部續集電影（以至其他暑期荷里活大片）的製作規模及技術水平，港產片實難望其項背。兩集《虎膽龍威》的主角以血肉之軀戰勝高科技的訊息，只是討好觀衆的技倆，萬萬不能當眞。面對這種荷里活資本和科技的懸殊優勢，香港電影若仍一心要與它看齊，豈不是癡人說夢？

事實上，香港電影最賣座的仍是本土和地道的東西，像《賭神》、《賭聖》便根本不可能跨越東西方的文化隔閡，今日的票房靈丹周星馳代表的「無厘頭」文化，更是香港到不能再香港的事物。

從好的一方面看，這反映了香港本土電影文化有相當的實力，不像其他第三世界國家般輕易淪爲荷里活的殖民地。但另一方面，當這種文化的主流陷入一個偏頗的惡性循環時，影評人自然有責任加以揭露和批評。

像《師兄撞鬼》能夠大收旺場，完全是拜周星馳所賜。影片的製作只及電視片水平，胡鬧低俗得使人不忍卒睹（尤其是剛逝世的陳立品被肆意糟質，更應引起公憤）。《賭聖》雖未公映，但從優先首映場觀衆反應之熱

烈，已知他日必收無疑。令人震驚的是，製作者已有周星馳及《賭神》成功公式兩大皇牌在手，仍不放過每一個製造不文對白及下流笑話的機會，以迎合市井羣衆某種變態的發洩心理。事實上觀衆對這些鄙俗趣味大多數照單全收，狂笑不止的包括坐在我旁邊的婦人及她那六、七歲的小女兒！

有朋友事後慨嘆，面對這種電影，影評人簡直無能爲力。但我卻不以爲然，像《賭聖》便起碼可以指出它的僞善——明明是鼓吹賭博，及追逐金錢與女人爲人生最大目標，卻偏偏安排周星馳後來「覺悟」出走，說出一番令人啼笑皆非的道德教訓；當然這只是不擇手段製造懸疑的一着，他失踪後再出現賭王大賽根本毫無解釋，最後大獲全勝財色兼收的結局，對比先前的惺惺作態更是自摑嘴巴。

當然有人會說，製造狂想讓觀衆代入一下有何不妥？本來偶一爲之並無不可，但目前的危機卻是成了電影界的金科玉律，所有製作幾乎無一倖免。正如周星馳的無厘頭作風，本來有一定的反權威正面意義，但樂此不疲以至蔚成風氣之後，其阿Q精神的消極一面便成爲主導，與八十年代香港電影的反智傳統一脈相承。

因此，像洪金寶的《脂粉雙雄》膽敢以「扮基」爲題材，肯冒一點風險作一些稍微不同的嘗試，在港產片中已屬值得欣賞。固然該片對同性戀的態度絕非贊成，所見的同志盡是肉麻的娘娘腔，甚至是色狼及變態殺手；洪金寶更三番四次表示「扮基」十分痛苦。但譚詠麟卻扮得異常

投入，不少場面效果奇佳——然而男性觀衆的反應靜得出奇，反而女觀衆的笑聲卻此起彼落；單從這點已可見觸到了觀衆某種保守的禁忌，在港產片可謂難得一見。

可惜的是影片喜劇與動作部分的風格毫不統一，打鬥場面之長和狠亦缺乏節制，對女性的「索油」心態更停留在「福星」片集的時代。此外，洪金寶終於「想通」不以唐麗球「意外」與譚詠麟發生關係爲嫌，亦以高度淺白的比喻道出，與他在《羣龍戲鳳》中爲妓女慷慨陳詞一樣，代表了某種「開明」的道德觀。凡此種種，都是洪金寶一貫的風格，亦是他有待超越的弱點。

一九九〇年八月七日

亂世情義的考驗

評《喋血街頭》

吳宇森在《喋血雙雄》後自立門戶的野心大作《喋血街頭》忽忽推出的票房反應不如理想，令人惋惜。大敵當前（同期推出的是《賭聖》），卡士較弱自然吃虧不少；但更重要的是影片半懷舊、半越戰片的史詩格局，使一心進場看浪漫英雄片（黑社會犯罪片）的觀衆大失所望。

無疑影片的香港及越南部分風格不大統一（主要由於後者槍林彈雨的場面太過誇張和冗長），公映版本又將尾段的香港戲份大事刪短，影片結構上的缺憾遂變得更加嚴重。但另一方面，以六七年香港暴動及越戰作爲影片的背景，其實反映了吳宇森不甘囿於類型的框框，有意拍一部回顧個人成長，及寄託時局感懷的言志之作。

事實上，《喋血街頭》初段香港部分寫三主角在六十年代徙置區的叛逆成長，便拍出了逼眞的實感及動人的情味，顯出吳宇森除了激情火爆之外，抒情亦可以絲絲入扣。可惜三人逃抵越南之後，連場的暴力動作便回復「英雄片」的本色。當然這也是吳宇森眞正喜歡的東西，他鏡頭動感之凌厲，這回在大規模群衆動亂場面中有更進一步的發揮，在港產片可謂無出其右（明顯勝過《英雄本色Ⅲ——夕陽之歌》的同類場面）。

然而幾個打不死的英雄突然殺入歷史的戰場，效果難免使人尷尬，而且與片初的懷舊寫實風格脫節。《喋血雙雄》受到西方影評人激賞，很大程度上由於影片的犯罪片類型性質，使一切過激的暴力和矯揉的感傷變得可以接受，然後才能從形式的層面或camp的角度，欣賞它過剩的風格。《喋血街頭》的主角不再是殺手和神探，自然沒有了這個便宜。

但除此之外，吳宇森在《喋血街頭》裏對友情和義氣的反省，以至對末世時局的感懷，在同類電影都可說出類拔萃。

首先影片儘管在槍戰爆炸等暴力場面上欠缺節制，但在寫到主角三人的恩怨情仇死結時，卻條理分明絕不歇斯底里。固然女性在男性友情中的地位一向偏低，但同是新婚夜爲友闖禍而有負嬌妻，《喋血街頭》的鋪排便比《人海孤鴻》來得有層次。最後梁朝偉返港找李子雄爲張學友申冤，態度也十分冷靜——可惜因片長關係，大幅刪短了結局，使梁變成決心殺李爲張報仇雪恨；原本是梁下不了手，但李卻不肯放過他，二人用汽車決鬥一直回到當年三人賽單車的碼頭，涵義比如今豐富得多。

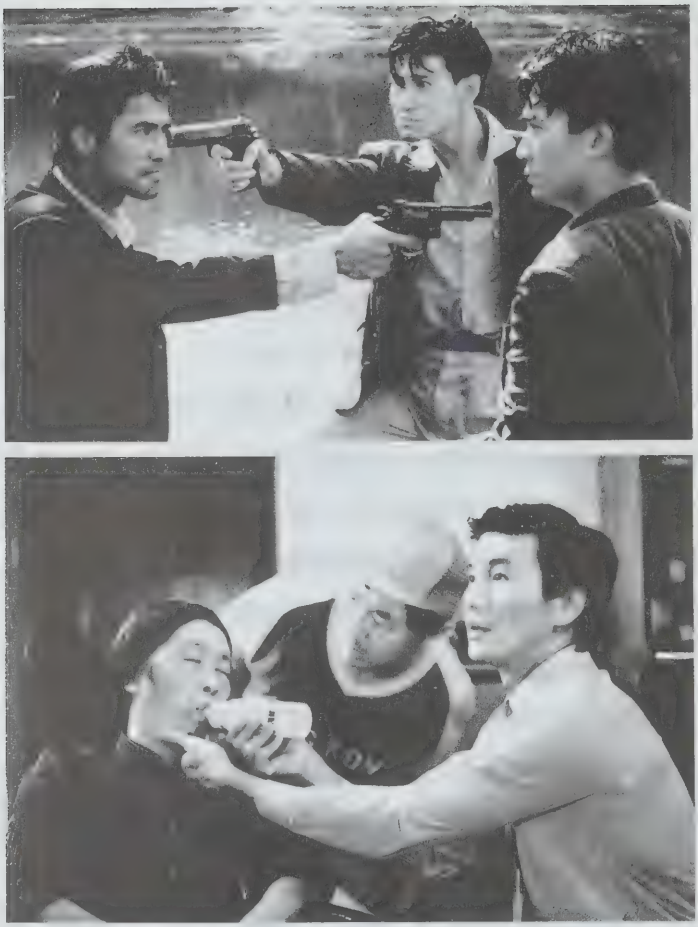
其中很重要的一點，便是不再迷信以牙還牙的嗜血正義。此外影片幾度強調朋友應不分大小，只有共同進退而不存在爲誰「賣命」的問題：相對於多數黑幫片歌頌的盲目「義氣」（如《天若有情》中劉德華拚死都要爲「大佬」報仇），吳宇森對此問題無疑有個人獨特的體會。

尤其難得的是，除了肯定朋友之間的bonding比金錢重要外（儘管李子雄這見利忘義的反面教材有點單調重複），更有推而廣之的民胞物與之意。梁朝偉義助飄零歌女甄楚倩逃出火坑，是因爲大家都是香港人；駕車衝過美軍與越共火併的戰區時，梁與張都對倉皇逃竄的難民大興憐憫之念。其中可能不免有同是天涯淪落人的共鳴，但在一向視野狹窄的香港電影已屬不可多得。

越戰的背景，其實就是亂世的投射，香港六七年暴動的背景亦然——梁朝偉在西貢街頭反戰示威的人群中遇上甄楚倩，陡然憶起他離港前在工廠區軍警與示威者衝突時與新婚妻子袁潔瑩街頭訣別的情景。是在這樣一個「周圍都一片混亂，將來怎樣大家都不知」的動盪時代，夫妻分離，危機隱伏（專家拆彈被炸斷臂的過程與二人臨別依依平行割接），箇中自然有九七前香港的投射，但好在不太露骨。在亂世中，人性、道義和友情都受到考驗，最後歸結到梁朝偉千山萬水帶同亡友的頭顱回港（因爲那是他的家），吳宇森的時代寄託呼之欲出。

此外，本片與《英雄本色》的關係（與《夕陽之歌》同爲該片的「前傳」）、極端的母題（motifs）運用（如頭部中槍的處理）、對香港人身份的探討等，都頗有一論的價值。篇幅所限，只能到此爲止了。

一九九〇年八月二十一日



（上）喋血街頭

（下）新半斤八兩

瑕不掩瑜　擇善固執

評《新半斤八兩》

在神秘午夜場第一次看《新半斤八兩》，感覺是替許冠文焦急，因影片像有太多地方未如理想，timing節奏失誤之處比比皆是。但第二次重看時沒有了那種認眞期待的心情，反而不再受其不足之處困擾，結果享受到更大的樂趣，同時證明了它相當「襟睇」，不少笑料都經得起咀嚼。

其中一個最重要的因素，自然是許冠文的表演。影片最失色的部分如美容中心一段（許冠文以整容爲名拖延時間，讓許冠傑設法偷拍女明星隆胸照片），正是敗在靠化妝來製造笑料——換上了世界美男子及權威政治人物的五官後，許冠文那充滿喜劇味道的臉孔也同時失了踪。

影片一些最成功和「襟睇」的地方，也正是許冠文能夠盡情發揮其笑匠魅力的段落。像毛舜筠考他流行曲常識一節，他從狼狽萬狀到逐漸挽回頹勢（靠雜誌社同事合作「通水」加上個人的機智），再到最後洋洋得意大唱「你知道我在等你嗎？」使毛舜筠落荒而逃，便是一次無懈可擊的個人表演。在這些節奏timing由他全盤控制的時候，影片可說是立於不敗之地。

但《新半斤八兩》最令人傾倒的，還是許冠文保持了

一個喜劇藝人的尊嚴（integrity）。八十年代香港喜劇電影日新月異，許冠傑轉投新藝城（《最佳拍檔》）後，許冠文也一度遇上事業和創作的低潮。但九年來三兄弟重新合作，竟然用回十多年前的一套招牌經典公式，這背後的態度絕非不求進取，而是反映了一種驚人的自信及對歷史的尊重。

對《半斤八兩》記憶猶新的觀衆，自然會察覺到一些大同小異的處境和細節。周刊雜誌社記者出盡八寶揭秘和私家偵探社的工作固然性質相近，老闆／打工仔關係的主題、段落式的結構等，亦無不一脈相承。不過最有趣的還是一些經典場面的重演，像自助式集體洗劫的高潮，地點由戲院變成訂婚宴會，被打跛腳的也由許冠文轉爲許冠傑，但荒誕的基調不變（匪首劉兆銘對突然響起來的手提無線電話另一端說：「唔得閒，打緊劫！」），影迷的懷舊樂趣也最大。

許冠文飾演的「許社長」（！）不願追隨其他八卦周刊不擇手段的黃色媚俗作風，以致雜誌岌岌可危，甚至被廣告代理（毛舜筠）譏爲與時代脫節；這絕非迴避他人批評的自嘲，而是他堅持「有所不爲」的自況。

事實上，許冠文能在影壇屹立近廿年，一直保持首席冷面笑匠的地位，原因之一是他從不志得意滿或故步自封。《半斤八兩》成功之後便苦心進軍國際市場，《鐵板燒》開始拋棄以往成功的公式，大膽探索自我及追求形象突破，《雞同鴨講》和《合家歡》更主動與高志森和黃百

鳴合作，找尋新的衝擊。《雞》片探討的傳統與西化、守舊與革新的矛盾，顯然寄託着許冠文創作的感懷。《新半斤八兩》中他面臨同流合污與堅持原則的抉擇，言志的味道更濃了。

因此許冠文絕不盲目排斥新興事物（如大哥大電話）或流行玩意（如卡拉OK），他只是有自己一套不同流的看法。重拍《半斤八兩》聽來似乎並無新意，其實卻與舊版有重要的分別，例如主題已由替備受剝削的打工仔吐苦水，轉爲關心小老闆經營的困難，及指出伙記也有「吞poc」偷懶的一面。這自然與許冠文這些年來身份的轉變有關。

但始終不變的，是他背後的道德意識。《半斤八兩》中他演刻薄成性的小老闆，卻往往由於種種人性缺點（自私、貪婪、虛榮）而吃盡苦頭。《新半斤八兩》的老闆較惹人同情，也是由於他相信「用女人的波、籮搵食（指刊登走光照片），不如去做龜公！」這種信念在今日成王敗寇的香港電影界，是難得一見了。

例如許冠傑利用隱形墨水加螢光眼鏡出千的橋段，便兩度笑說是從《賭神》處學回來的。但我們不要忘記，許氏兄弟十六年前首度合作的《鬼馬雙星》，便已環繞着賭博大做文章，並破了當時的票房紀錄。重要的是該片主題並非鼓吹賭博致富，而是一種反叛權威的遊戲人間精神，及一套小市民階級的豁達哲學。

此外，《新半斤八兩》中的千術本身只是喜劇的手

段，引出假扮鬼上身才是精華所在（當然後來無意穿煲的處境亦使人絕倒）。鬼上身固然是扮鬼扮馬，許冠文荒郊扮鬼撞鬼一場，其實也是彼此人嚇人，可見許冠文對香港電影一片怪力亂神之風其實不以爲然。

影片最後還要拖多一條尾聲，由許冠文佈下妙計，捉到許冠傑二人再次出千騙他。新版這一回輪到出千的伙記受到懲罰（扣一年人工），許冠文的道德立場可謂毫不含糊。

一九九〇年八月二十八日

走火入魔的「義氣」神話

從《獄中龍》談起

《獄中龍》中劉德華到後來問何家駒：「爲甚麼你總要趕絕我？」這也是一些不甘任由電影擺佈的觀衆如筆者一直想問的問題。片中當然沒有甚麼很好的理由，然而我們都知道，香港電影若果沒有了這種毫無道理，如虐待狂般趕絕主角的大壞蛋角色，多數電影可能根本拍不成。他不單是推動劇情發展的動力（主角受盡逼害折磨，才忍無可忍展開大報復），更是合理化一切有問題的價值觀的最佳藉口。

這種典型通俗劇的煽情方式，早在編劇南燕的成名作《監獄風雲》已有高效率的表現；而該片發掘的張耀揚和何家駒，加上《至尊無上》中嶄露頭角的龍方，及麥當雄電影系列的黃智強等，更爲這方程式提供了一批不可或缺的新鮮反派面孔。

《獄中龍》開始時是監獄戲，劉德華出獄後是黑幫片，最後三分一是法庭戲，可謂式式俱備，而主題仍是歌頌兄弟義氣及男性情誼。南燕的劇本在同類電影中可謂層次分明，對劉德華加入黑社會有極度同情的描寫——他原本堅拒好友的邀請，認定自己不屬這一「癈」，但何家駒咄咄逼人，甚至威脅到家人的性命，才無奈加入黑社會，

換得大哥出面調停。後來他染上毒癮，也是因身受重傷需要止痛，又不能入院醫治。至於遲遲不肯改邪歸正，亦非由於人在江湖身不由己，而是爲了不能捨棄一班跟他出生入死的兄弟。總之，他加入黑道是環境逼成，難以脫離卻是他夠義氣和無私的表現。

當然，跟兄弟們講義氣，除了可瀟灑地「不爲自己打算」外，更會連累妻子及家庭——不過男性間的情義，又始終比後者重要，例如劉德華肯爲何家勁戒毒，妻子卻永遠只能扮演諒解、支持的角色。此外，生育後代也是女性存在的主要理由，劉德華後來喪妻的傷痛（甚至對她生前受到冷落有點悔意——獲法庭無罪釋放當晚要與亡妻骨灰靜靜度過，而婉拒何家勁聊通宵的邀請），多少由於她已懷有他的骨肉而加劇。

到底，影片對「義氣」的歌頌仍是一面倒的。獄友兼兄弟蝦毛爲求得證人上庭作供洗脫劉的冤獄，而甘被車撞至嘔血身亡，固然爲求煽情及肯定「義氣」偉大而不計情理，但更重要的是強調（如尾聲探監一場）劉、何二人不因貧富懸殊、背景各異而變質的生死之交。換句話說，男性情義並不限於黑道中人，而是一種人皆可依的普遍眞理。

與美化黑社會（其中有好人也有壞人）相輔相成的，其實是對法治社會的不信任。劉德華儘管成績優異，卻因有案底及家貧而無法上大學，所以說社會對窮人無公平可言；被何家駒陷害險些背上謀殺罪名，更使人覺得法律只

適宜被壞人利用來陷害忠良，而無法眞正將壞人繩之於法——唯一的對策就是以暴易暴的原始森林法則。何家勁雖能爲劉在法庭上辯護得直，卻無法避免其後他終要手刃仇人的悲劇，所以他最後表示：「我始終幫不到你！」

這也是香港黑幫電影最危險的一種意識。它們對「義氣」的歌頌，處處誤導觀衆黑社會的存在完全有其必要（尤其對低下層市民），而且「義氣」的守則不但可能做到，更是最光榮的一種生活標準。

陳惠敏自導自演的《義膽雄心》比較中年情懷，亦始終不脫這個框框。陳與萬梓良分屬黑白二道，卻同是忠義兒女，他們分別被大哥及上司出賣，也只是因爲後者乃不講義氣的壞蛋——完全沒有觸及「義氣」在現實裏經常不可行的神話本質。

這種對男兒義氣的執迷，在西方的犯罪片中卻比較罕見。即使在這類型中較浪漫化的例子，也多是強調罪犯反社會的悲劇英雄氣質；更多的是比較接近現實的描寫，像馬田史高西斯的新作《盜亦有盜》（Goodfellas）對黑手黨運作的透視，其人性化及眞實感之強，與香港黑幫電影的神話化簡直是兩個極端。也許香港（以至中國）電影從來就是通俗劇天下，而欠缺西方寫實主義的傳統罷。

一九九〇年九月二十五日

Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

《愛的世界》竟無惻隱之情

忽忽推出的《愛的世界》顧名思義，和廿多年前膾炙人口的同名西片（原名Misunderstood）故事大致相同（西片也重拍過起碼兩次）——都是一對小兄弟母親猝然逝世，父親先欲隱瞞，後與長子產生誤解的催淚倫理劇。在這條主線方面，本片相當「忠於原著」，無論是小弟弟（小柏林）的天眞、哥哥（黃坤玄）的懂事、及遷就弟弟引起父親誤解，這幾個關鍵皆能牢牢掌握。

但今時今日的香港電影，決不會滿足於這樣一個中產階級趣味（悲劇發生在一個富裕家庭）的倫理親情故事，而非要加油添醬一番不可。因此父親（劉松仁）雖貴爲銀行經理，卻因亡妻的鉅額醫藥費負債纍纍，虧空公款往馬場孤注一擲，輸掉後唯有借高利貸償還，結果自然血淚交迸，既有暴力，又夠「激情」，比那部西片「豐富」得多了。

然而《愛的世界》仍是不容易賣座的，要取得像杜琪峰前年《阿郎的故事》的成功，更是絕無可能。除了卡士不及之外，在這種無所不用其極的激情橋段上下工夫，也太像如今的電視連續劇了。香港電影始終是長於動感，弱於人情，關鍵是對後者完全缺乏信念，因此往往淪爲芸芸戲劇元素的一種，所謂寫情只是煽情（蓄意製造感傷效

果）的手段。

看《愛的世界》有一種奇怪的感覺——攝製技巧是如此的修飾（polished），感情卻是如此的堆砌和虛假，兩者之間反比關係的極端程度，很可能是世界之最。試舉一個簡單的例子：最後黃坤玄奮不顧身救弟，上半身被車窗夾在車內被痛毆，下半身在車外又被數部同樣飛馳中的車輛連環猛撞，再被捲進車底輾至重傷，整個過程清脆玲瓏，卻使人不忍卒睹。對暴力描繪情有獨鍾不厭求詳，反映了香港導演這方面已到熟極而流不假思索的地步，同時他們可能相信，這種圖解式的仔細呈現方式是唯一使觀衆震撼和感動的手法，爲影片高潮所必需。但對筆者來說，只會強烈感到他們對劇中人完全麻木不仁，否則根本不可能設計出如此「精采」的死亡場面；香港電影通常最欠缺的，就是對「人」基本的惻隱之心，或不忍之情（compassion）。

從另一個角度看，今日香港重拍《愛的世界》主要的改動，是加強刻劃父親忽然經濟拮据，逐步陷於絕境，會不會反映了某種中產階級的焦慮——因移民或種種原因一朝生活水平直線下降的夢魘——從而成爲這個前景不明，人心動盪年代的另一道註腳？

像《愛的世界》這樣標榜人情的電影尚且對人如此無情，同期的《絕橋智多星》擺明是商業綽頭片，爲煽情自然更加不擇手段。像黃秋生這臥底警探遭遇慘絕人寰（被害到四肢殘廢兼盲啞，懷孕妻子在眼前被姦殺兼拍下錄影

帶給仇人欣賞），完全是爲了加強觀衆認同兩主角（王晶、李修賢）爲他報仇智鬥龍方的行動。最後大獲全勝之餘，影片只顧描寫兩主角財色兼收的歡欣，黃秋生這可憐角色已絕口不提——他徹頭徹尾不過是一個藉口。

一九九〇年十月二日

港產三級片的粗口與色情

從《不文小丈夫》到《衰鬼撬牆腳》

近期港產片最惹人注目的，相信是《江湖最後一個大佬》及《不文小丈夫》皆被列爲三級片。前者的粗口打破了一向只敢偷偷摸摸的禁忌，後者的不文對白和笑料，在密集及露骨程度上亦屬空前——票房顯示，觀衆的反應也較爲熱烈。相信與周星馳在《江》片中並非主角，且受他人配音及角色所限，擁躉失望的反應傳播極快有關。

廣東話粗口在銀幕上解禁，可說是施行電檢三級制的一個正面效果。現實裏日常到處可聞的粗口，硬是不准在電影中出現，只會造成不必要的壓抑及加強了扭曲的意識。西片的英文粗口一直通行無阻，更完全暴露了電檢的僞善及雙重標準。話得說回來，以本地電影界的缺乏自重及投機成風，要求他們自律而不過度剝削這種綽頭，相信也是不切實際的幻想。

至於色情方面的成人趣味有更多發揮的空間，卻未必是件好事。筆者當然不是站在衛道的立場，而是覺得所謂成人趣味，幾乎清一色是迎合男性觀衆的幻想，其中充滿了性別歧視的偏見，對女性太不公平。以《不文小丈夫》爲例，影片寫黃霑帶領黃光亮和林利到韓國冶遊，徹頭徹

尾是一個大男人自我中心的狂想。片中的女角若非不夠溫柔體貼，事業心重冷落男友，便是對丈夫管束太緊，牀上又無法給他滿足，簡直使人覺得男主角「滾得有理」！

說這是大男人狂想，更因爲林利召妓時發現對方竟然是純情女學生，而且愛上了他！到後來拆穿了「婊子無情」，正徬徨間，女友又莫名其妙地原諒了他。黃光亮更是艷福齊天，外表正經的女秘書原來是風流寡婦，投懷送抱之餘，更追到來香港——不是要他負責，而是趕在結婚前跟他再度風流，以留下美好回憶！

另一點使人不安的，是那種赤裸裸的大香港意識對韓國女性可謂極盡侮辱之能事。黃霑一句「全民皆雞」，最能說明這方面可以賤到甚麼地步。

劉觀偉的新作《衰鬼撬牆腳》則再次提醒我們，香港電影對「處男情結」的執迷，實在是一種奇怪的現象。影片劇情的關鍵在於陳友這個「青頭鬼」，若不能在限期前找到一名處女破他童子之身，便喪失了再世投胎的資格！當然這種對「第一次」的情意結也有性別之分——處男是大大不妙，處女卻妙不可言，因此影片對司馬燕飾演的蕩女，揶揄嘲諷簡直不留餘地。

有趣的是，影片一方面使觀衆同情陳友的窘境，另一方面又恐怕觀衆站在吳耀漢（處女的未婚夫）的立場而感到不安，於是安排了一個陳友得償素願後被「去勢」的結

局，卻兩不討好。不過那種對性器官及第一次的執迷卻一以貫之，不知可否視爲文化成長固置（fixate）在「陽具階段」的一種表現？

一九九〇年十月十八日

群衆心理與社會危機

觀《勇闖天下》有感

本期港產新片乏善可陳，《皇家賭船》其實是《霸王花》第三集，不過減少訓練篇幅，加強下半部的賭博場面，「順應潮流」之至。諸女角之中，仍以吳君如及葉子楣最受歡迎，二人的招牌戲路，觀衆好像百看不厭。當然，散場時照舊聽聞一些觀衆表示「得啖笑」，亦即是明知其無聊，但購票進場能無厘頭地笑餐飽，他們已經心滿意足。

反而午夜場看《勇闖天下》，較能引起一點感想。跟李惠民首作《我要逃亡》一樣，影片也是以大陸移民爲主角，寫他們來港後如何逼於環境，幹起非法勾當，充滿一種外來客被排斥的不平心態。有趣的是，儘管兩片皆以文革展開序幕，《我要逃亡》的萬梓良爲父母報仇，手刃仇人逃到香港是在他長大後的八十年代；《勇闖天下》的尹揚明、吳宇森兩兄弟卻是在文革高潮時逃亡來港。影片以一系列單色硬照畫面交代二人當時刻苦工作（出賣勞力打地盤工），卻始終無法擺脫貧窮，然後鏡頭一轉，便進入了「今日香港」。

這一段戲的加插，固然有它劇情上的需要（卻非必要），處理手法的古怪也顯然由於廿多年來香港市容變遷

太大，唯有以此方式取巧（中間插入一些當年中區的照片）。但另一方面，也無意中強調了主角二人的六十年代舊移民身份——然而其憤世嫉俗的心態，卻更接近八十年代來港的新移民。

《勇闖天下》以文革的背景開始，寫主角一家受到政治逼害家破人亡（父被紅衛兵鬥死），逼得離鄉別井，流落香港仍抱着重建家園（接母、妹來港團聚）的希望。這個動盪的時代背景，顯然希望引起面對九七移民潮的觀衆廣泛的共鳴。不過其後八十分鐘的正本戲，卻處處以新移民觀衆爲對象，反映出一種八十年代低下層市民的挫折感，及認同鋌而走險發橫財的偏激意識。

儘管主角兩兄弟來港二十多年，勤奮工作又無不良嗜好，竟然仍是一貧如洗，住的也是天台僭建屋，還要欠下高利貸——乍看有點不可思議，但對正在捱苦不易出頭的新移民及無產階級觀衆，代入卻非常容易。吳宇森代表的安分守己、捱死一世哲學被嘲爲不合時宜；尹揚明眼紅富人可以呼風喚雨，自己卻一無所有出頭無日，則簡直道出了他們的心聲。尹其後從事中港走私以至偷運人蛇致富，更使人有「大丈夫當如是」之感。至於影片的反派，自然是本地財雄勢大的地產商（謝賢），爲收購婆婆（歐陽莎菲）的舊樓而不擇手段。片初的反派大耳窿（黃光亮），後來竟然不打不相識，成了尹的死黨拍檔——無他，同是市井江湖人物，自然沒有如謝賢般的階級敵我矛盾。

無論對社會上既得利益者的敵視，對循正途爬上社會

階梯的絕望，以至香港再非安居樂業之地的外來客無根心態，都是八十年代以後才普遍出現的現象。六、七十年代的移民或無產階級，對社會及更好的明天仍較抱希望；直到七十年代後期，持續的經濟成長使中產階級空前壯大，當時最受歡迎的功夫喜劇，儘管不乏自嘲、無奈及僥倖的心理，但普羅觀衆認同的小人物出頭或復仇的過程，始終需要一番苦練——仍然認同社會的工作倫理（work ethic）。反觀八十年代的大圈仔電影，主角本來就身手不凡，他們走偏門搏殺發達，靠的只是「膽正命平」。

《勇闖天下》這樣的電影能夠出現，或多或少說明了相當重要一部分普羅觀衆的心理，同時使人驚覺到大陸新移民電影觀衆所佔的重要比例（因此近年港產片中大陸來客形象顯著改善，完全順理成章），及其中潛伏又未引起足夠關注的問題與隱憂。

一九九〇年十月二十五日

影市不景咎由自取

《古惑大律師》、《龍鳳賊捉賊》、《西環的故事》

香港電影市道不景，開戲數字銳降等消息近月甚囂塵上。對樂觀派人士來說，市場的調節功能將發揮作用，汰弱留強之後明天會更好；即使審慎樂觀，也可以肯定香港影人早已經過不少風浪，絕不會輕易「玩完」，適應力強者自然有應變之方。悲觀派人士當然不這麼想，對這次影市低潮的反應頗有大難臨頭之感。

筆者覺得問題完全出在電影界方面，而與觀眾是否改變看戲習慣無關。從周星馳的影片可以大破紀錄，到西片如《風月俏佳人》等屢創佳績，可見觀眾對電影的興趣並無減弱。港片生意難做，純因影片本身的素質和吸引力下降。

所謂素質下降，除了指那些着眼外埠及錄影帶市場的方程式產品（多數是動作片，不少粗製濫造）外，更指一些本屬「認眞」的主流商業製作，也出現了創作力衰退的現象，因此沉悶而不好看，觀眾拒絕捧場是自然之理。

在這種沉悶的氣氛下，一些稍有新意的電影如張堅庭的《表姐，妳好嘢！》，便已十分突出及大受歡迎。可惜其後推出的《古惑大律師》，卻令人十分失望。影片原名《三號皇庭》，幾乎全部是法庭戲，只要布局構思得好，

法庭審訊的細節做足功課（research），分分鐘在港片中別開生面，開拓出另一個新戲種。但張堅庭不作此圖，只顧避重就輕，以蠱惑爲號召，在綽頭和笑料方面賣弄小聰明，法庭戲之兒嬉與《法外情》等並無二致，辯護過程不但嘩衆取寵，情理不通之處更是比比皆是。

然而使人憂心的，是觀衆還看得蠻開心和投入——香港人儘管生活在一個法治社會，法治觀念及對法律的認識卻貧乏之極。這與強調「忠義」的黑社會電影廣受歡迎，其實是同一枚錢幣的兩面。固然電影工作者沒有教育群衆的義務，但鼓勵他們繼續以無知及法盲爲樂，又是不是負責任的態度呢？

洪家班的《龍鳳賊捉賊》，是另一個使人不安的例子。影片以神偷家族及烏龍幫辦爲主角，若劇本構思比較完整或有點創意，不難成爲一部成績不俗的鬥智動作喜劇。但如今給人的感覺，卻是拿着一個未完成的劇本便忽忽開拍，連主線劇情都若斷若續。每當遇上疑難，便請元彪飾演的瘋癲大俠從天而降來「過橋」。

話得說回來，元彪這個沉迷武俠世界的現代武林高手，也是全片較突出的一筆。他四處路見不平，拔刀相助，被嘲爲何不當警察時答「豈能爲番邦效力！」那何不回國做公安？「國家現正奸人當道，怎能爲朝廷作走狗！」實在妙得可愛。

不過這也反證出影片其他部分的不濟，所謂神偷全無絕技可言，總是以槍強搶加上拳打腳踢，稱爲悍匪還差不

多。高麗虹儘管依然落力，動作場面的設計卻比《皇家女將》遜色。以洪金寶監製，陳會毅導演，元彪助陣演出的陣容，卻交出如此貨色，眞使人擔心如今電影的拍攝，已注重定期生產多過品質控制，就連成名影人及大公司也不能例外。

例如嘉禾出品，成龍監製，午馬導演的《西環的故事》，儘管卡士不強，劇情寫六十年代三個下層青年的掙扎、結義和反目，拍得好本有一定的吸引力——乍看與吳宇森《喋血街頭》的三主角頗有相似之處（而且見利忘義一角皆由李子雄飾演），其實卻是張徹七三年《刺馬》的現代版（午馬當時正是張徹旗下一員大將）。

從影片的缺乏章法（如突兀的剪接及使人失笑的慢鏡）和戲劇常識（對白廢話之多有時直逼三十年前的粵語片）看來，午馬助手代爲執導的說法似乎並非虛言。我們除了歎息影人自己也不珍惜羽毛之外，新一代接班人的素質更令人擔心。影片在表面的攝影、燈光、美術方面好像下過一番心思，究其實毫無實質風格可言。另一方面，在傳統影人輕易掌握的戲劇內容和人情世故方面，卻結結實實地交了白卷。

一九九〇年十一月八日

中國情懷的港式文藝

評《滾滾紅塵》

香港人拍文藝片都像喜歡落筆打三更，《滾滾紅塵》的開場視點一片混亂，演員歇斯底里，鏡頭運動凌厲，簡直使人手足無措（《人在紐約》及《客途秋恨》生硬的開場卻使人尷尬）。不過如耐心看下去，當可發現影片不但是嚴浩近年最傾力投入之作，在今日香港電影也極有代表性。

從影片的時代背景（由三八年日治時期到四五年勝利前後，再到四九年的大混亂和逃亡潮，尾聲是四十年後的今日），已可見嚴浩的野心。這一類歷史背景及史詩般的幅度，大時代動盪與個人戀情糾纏不清的電影，生產的質與量皆以八四年爲首（《等待黎明》、《傾城之戀》、《上海之夜》），但都沒有《滾滾紅塵》的傷感和沉重。背景最接近的《上海之夜》，徐克拍來固然不乏感慨，但調子卻是婉而諷，立足點和寄託的對象也是香港。嚴浩由於性格不同，中國情懷較爲濃烈，《滾滾紅塵》主觀回憶的倒敘結構和感傷調子，其實更接近近代中國文學（五四作家及鴛鴦蝴蝶派小說）和大陸電影（可以謝晉爲代表）的傳統。

因此，影片的優點和缺陷都與此息息相關。從敘事技

巧的角度來看，秦漢的第一身旁白可有可無，因爲故事基本上環繞着林青霞而展開；除了在首場製造混亂之外，便直到中段勝利前他離開她，及尾聲二人永訣後才再出現。然而從旁白的內容看，卻可見那是嚴浩言志抒懷的一個重要手段。林青霞筆下的虛構人物玉蘭有血有肉地在銀幕上出現（其遭遇既是作家自己的投射，也是反襯），起初也有造成不必要混淆之嫌，但到後來作爲林青霞憑弔死難學生一場的收筆，以及最後以她替身的姿態向秦漢交代二人別後的際遇，便收到奇佳的虛實相生效果。

但另一方面，這些額外的敘事手法，加上本來已夠繁複的人物和情節，及大量流於文藝腔的對白，很容易給人難以消化之感。此外，嚴浩在本片顯然追求一種較豐富多采的視覺風格，因此影機運動奇多，燈光、美術、佈景亦刻意求工，不少場面使人目不暇給，但整體而言，卻徒然增加了觀衆的負擔。

這可能也是今日香港導演拍文藝片的難處，因爲若要照顧觀衆的口味，便無法不加快節奏，內容和風格亦要加料炮製（最簡單的是去橋快，鏡頭加強動感），自然無法講求自然流露的意境了。因此，嚴浩以高度浪漫傷感的通俗劇手法處理這個題材，可能是現實條件局限下的最佳選擇。問題是，現代觀衆能夠接受這種傳統浪漫（而不視爲肉麻老套）的，似乎不多。而且儘管這種題材的人物不及情節重要，但《滾滾紅塵》兩主角的性格刻劃實在太過表面化，像秦漢的「漢奸」身份及矛盾心情全無深究，林青

霞流於「小家」的演技，亦無法給女作家這角色增添一點深度。

無論如何，《滾滾紅塵》是一個新與舊、中與港、悲與喜的奇怪混合。在傷感的大前提下，仍有吳耀漢和張曼玉的喜劇調劑；感性上接近中國傳統文藝，技巧和包裝卻是典型的香港化（林青霞與秦漢的卡士，又使它與台灣七十年代瓊瑤電影的感傷傳統相呼應——當然投資本片的也是台灣的湯臣公司）；時代背景是四、五十年前，感懷的卻明顯是今天中港的時局。像國民黨鎮壓學生一段全以側筆描寫，從張曼玉淡出畫面開始，到林青霞酣然入夢，布幔起火，友人報訊，再到現場憑弔，與亡友對話；意象從血衣到血雨，再到血泉流過雪地進入玉蘭的門縫，皆一氣呵成，意在言外，可說是香港電影至今爲止，對去年中國學運被血腥鎮壓一個最得體的回應。

諷刺的是，嚴浩六年前的《似水流年》亦以中國爲立足點寫中港關係而廣受歡迎，因爲大家仍然存有幻想；《滾滾紅塵》儘管已從樂觀轉爲悲觀，但其中國情懷卻更上一層樓，可能是令它今日不被接受的一大隱憂。

一九九〇年十一月二十二日

好高騖遠與本土危機

從《愛在別鄉的季節》說起

在聖誕大片推出之前，市面充斥的不乏塡期的倉底貨，可以不理。羅卓瑤的《愛在別鄉的季節》拍竣半年以上，拖到現在才推出，票房評論兩皆冷淡，亦是意料中事。平心而論，羅卓瑤的導演功力比首作《我愛太空人》時已有進步，拍商業片《潘金蓮之前世今生》還算中規中矩，《愛在別鄉的季節》強要言志加上時局感懷，便無可避免地暴露了本身視野的狹窄及層次的淺薄。這其實也是香港文化先天的局限，不足爲怪；但因野心過大而浪費了一個拍好片的機會，卻殊爲可惜。

當然還有一個好高騖遠的因素。這類中國移民海外飄零的題材，很容易受到一知半解的外國影評人和影展垂青，特別是六四之後，香港的九七大限問題在西方受到更大的注意。另一個取巧的途徑，是採取某種「藝術片」的形式，像《川島芳子》除了傳奇的歷史人物，足可保證一定的獵奇趣味外，更刻意堆砌低調和風格化的燈光攝影，局部省略的敘事形式，偶爾文藝腔的對白及遊戲的風格。凡此種種，我們看來但覺矯揉造作和駁雜不純，卻不難被西方影評人照單全收——因爲他們橫豎看不懂影片的人物關係和歷史背景，自然也看不出角色其實難以成立，關於

中國人身份的寓意更是生硬貧乏。

所以去年至今，由於錄影帶市場的發展及外資（主要是台資）的湧入，拍片的機會其實大增。但很可惜，大部分只是解決上升的需求（香港出現第四條港產片院線，台灣更一度有九條院線之多）而匆匆製成的商品，兩年來劣貨大量推出的結果，是破壞了觀衆的胃口，及差點拖垮了本地片的市場。而少數有意圖及野心的創作，又因種種原因收不到預期的成果。

如今惡果已陸續出現，近日影圈開戲數量急降，可能是市道繼續蕭條下去的一個預告。周星馳熱潮出現之快及來勢之急，反映了影壇老早已出現眞空——無論台前的明星偶像或幕後的創作人才，都已有停滯不前或老化的跡象。周星馳可以引起如此巨大的震撼，電影界除了跟風大拍賭片之外便不知所措，可見影壇本身已出現了信心危機。

因此，問題並不僅是失去主流，沒有主流卻不見得多了創新嘗試的機會。連大公司也毫無試新戲種的計劃和雄心，只會捨難取易，在壓低成本及拍三級色情片上下工夫。另一些人則動香港以外市場的腦筋，找西方影人在外國拍其「國際片」，希望打開「國際市場」。對此筆者一向持悲觀態度，即使不是完全無望，爲甚麼這樣快便要放棄本地市場呢？

事實上，香港觀衆看電影的熱情並無冷卻，關鍵只是多數港產片不再引起他們的興趣而已。從《賭聖》及《風

月俏佳人》的屢破紀錄，可見本土市場潛力之大。香港電影如今最需要的，是一些較有遠見和魄力的製片家，肯爲收復本土市場的失地而努力和冒險——這是一個考驗各人眼光和信念的最佳時刻。

無疑六四後的香港觀衆，是比以往更不喜歡在戲院裏見到悲情的場面、沉重的寫實，更追求狂想式的代入和宣洩。但這不表示一切寫實文藝皆無可爲，尤其是有溫情及喜劇作爲調劑——像中等姿色的《老婆你好嘢》便在淡風中有不俗的賣座，爲同期票房冠軍。同類型西片多數票房失利，卻主要由於西片宣傳及發行制度問題重重，與市場不接受是兩回事。

一九九〇年十二月十三日

阿飛正傳

世紀末的遺憾

推薦《阿飛正傳》

萬衆期待的《阿飛正傳》，終於在上週六公映了，但甫踏入星期一，票房已跌得不忍卒睹。無論從戲院觀衆的反應，或影片本身的毫不妥協看來，這結果都是無可避免。但如此一部徹頭徹尾的「非娛樂大片」，竟然會排在聖誕假期雙線上映，可見王家衛憑《旺角卡門》給人的信心之大（定排期時影片尚未完成）；而他今回完全豁了出去，不肯再走藝術／商業的「鋼線」，執意只拍自己相信的東西，卻使人不禁一方面佩服他的勇氣，另一方面卻替他擔心——不但他的商業「信譽」可能毀於一旦，計劃裏的《阿飛正傳》下集也隨時會胎死腹中。

這些應該早在王家衛意料之中。他顯然相信，拍好這部片比其他一切重要——起碼這個目的他是達到了，《阿飛正傳》的藝術品質在今年的港產片中輕易脫穎而出。論創意及形式的離經叛道，更可謂四年前方育平的《美國心》以來所僅見。

影片最令一般觀衆無所適從的，相信是它只有人物，卻沒有完整的故事或情節。這分明是作廣泛發行的商業電影的大忌，但作爲另一類電影的表現形式，卻絕對無可厚非。影片基本上由幾名主角連串的遇合和聚散所組成，依

據的是人物性格和感情的邏輯。沒有了傳統戲劇性的情節，影片的結構方法也是另外一種——如通過母題（motifs）的重複、主題的發展、不同敘述者的旁白、色調、光線和氣氛的統一等。

例如張國榮（風流浪子）邂逅劉嘉玲（艷舞女郎），用耳環誘她坐其車返家，是在一個雨夜（同一晚她初識張學友）；張曼玉（貧家女）忍不住回頭找張國榮，在他樓下遇上劉德華（警察）那晚，也是大雨滂沱；後來她終於放下舊情包袱，與劉凌晨漫步電車軌一幕，卻下着迷濛細雨；最後是張學友代替了張國榮駕車欲送下班的劉嘉玲回家，被她力拒之下摑了她兩記耳光，大雨更是下得淒厲之極。這些都是一段段情緣的開始或終結，通過雨夜的母題連成一體。

又如道具的運用，張國榮離港赴菲律賓尋訪生母，把車鑰匙交給好友張學友時說：「我知你一向好鍾意，以後好好地對它！」一語雙關，指汽車亦同時指劉嘉玲。又如劉嘉玲堅不肯脫下，差點引致與張國榮決裂的拖鞋，張曼玉前來取回只是藉口，其實是希望與他覆水重收，則爲另一個賦道具和對白以豐富戲劇性的例子。

不過最明顯的應是時鐘的母題，由第一場張國榮逗張曼玉說話開始，鐘和時間的意象便頻頻出現。其中最重要的有三次：張國榮捉着張曼玉的手，「在一九六〇年四月十六日下午三時前做了一分鐘的朋友」，由此展開了他們的戀情；張曼玉在午夜十二時鐘鳴的一刻，決意忘記張國

榮；張國榮在菲律賓醉倒街頭被洗劫一空，得劉德華之助，扶返旅館房間後問時間，劉答是（凌晨）三時半——翌夜他便在火車上被人刺殺。（劉嘉玲與張國榮造愛後問時間，張也是答「三點幾」。）

無論是下午或凌晨三時，白天或黑夜皆已過了大半，暗喻的正是一種開到荼蘼的感覺。午夜十二時鐘鳴一刻，鐵閘亦隆然關閉——「關門」的意象亦多次出現。與時間母題緊扣的，是時鐘滴答的響聲，在好幾場（如張國榮與劉嘉玲初邂逅便造愛當晚，及他翻閱舊信準備赴菲律賓尋母前夕）簡直響得驚心動魄。

事實上，影片充滿了這種緣起緣滅，人生無常的感慨。張曼玉的表姐將要出嫁，她逼得另覓居所；劉德華母親亡故，放棄當差改過海員生涯；張國榮終於拋下養母（潘迪華）前往菲律賓，生母不相認後繼續在異鄉流浪。那種無奈的飄零之感，又與張國榮沉醉的「無足鳥」傳說血脈相通——那個重複多次出現，鏡頭凌空橫移的菲律賓椰林空鏡，正是這母題視覺上的對應，既有夢幻的懷舊色彩（襯上六十年代流行的主題音樂Always in My Heart），又有飄泊與尋根的雙重喻意。

緣份的無常，在片末張國榮死後劉嘉玲才尋至他住過的旅館，及劉德華遠走他鄉後，他當日枯候多時的電話鈴聲才在那電話亭響起，幾個短短的鏡頭，已包含無盡的嘆唏。

其實中段劉德華每次經過電話亭，皆停下等候鈴聲的

一段獨白，已情深意切得使人動容；他黯然走出鏡外（旁白交代自己當了海員），鏡頭仍牢牢對着電話亭成一空鏡數秒之久。張學友把車賣掉資助他暗戀的劉嘉玲赴菲律賓尋訪心上人，鼓足勇氣冒出一句「找不到他可回來找我」後匆匆離座，人出鏡後鏡頭仍捨不得離開那空掉的座位。同樣風格化的處理，也出現在張國榮的身上——他與潘迪華攤牌後決意天涯尋母，推窗凝望一會然後轉身出鏡那一場。而緊接着那個潘回眸凝視的鏡頭，點出了這個空鏡母題的含意——正如張曼玉之於劉德華，或劉嘉玲之於張學友，張國榮也有他得不到的愛；潘迪華與他那變了質的感情，可能是他一生總是意難平的遺憾。

以上種種，配合全片淡藍淡綠、散光水影的攝影調子，不是黑夜便是陰天或室內的場景（劉德華與張曼玉通宵漫步街頭，卻於黎明前分手；張國榮死前最後的獨白道出「天開始亮了」——對日出代表光明與希望的反諷），成功營造出一種惆悵的氛圍——光陰如流水，聚散匆匆，一切即將來到盡頭——也可以說，是一種世紀末的情懷。表面是六十年代的懷舊，實則是九十年代香港的寫照；影片就在自覺與不自覺之間，爲一個即將消逝的時代，譜出了一闋無奈的輓歌。

當然影片還有母子情意結等主題，及多重敘述者的結構，篇幅所限只好從略。而所有這些，如果沒有了杜可風的攝影、張叔平的美術、譚家明的剪接、陳明道的音樂，或王家衛自己的對白（多虧有現場收音）、演員及場面調

度（數場單鏡直落或狹窄空間的鏡頭運動皆別出心裁）配合無間，成績將大打折扣。

我們熱切期待着下集早日出現——不然《阿飛正傳》的準確成績及創作意圖均難以估計（尤其是拖着交代劉嘉玲、張曼玉下落及介紹梁朝偉出場的尾聲）。儘管已有人說《阿飛正傳》是香港的《天堂之門》（因拍了二千三百萬），但災難的形成，決不止導演一人之錯，我們萬不願王家衛成了代罪羔羊，他的才華若因此無法再有發揮機會，將是香港電影文化的一大損失。

一九九〇年十二月二十日初稿
一九九一年二月修訂

後記：

本文於《信報》發表後不久，即加修訂交台灣《影響》電影雜誌轉載。以上基本上是增訂後的內容，但一首一尾仍採用初稿的原文，以保留當日草此文的時間性。又初稿原題爲「期待下集」，今日回顧，這期待自然要落空了。但陰差陽錯，這個「未完成」的遺憾，竟與影片惆悵的調子，無常的主題，及輟斷性的結構，配合得天衣無縫。

從《阿飛正傳》反思影評立場

聖誕期四部本地片中，《阿飛正傳》最快割畫，《賭俠》則一枝獨秀，能否破《賭聖》的四千萬票房紀錄，更成爲圈中好事之徒茶餘飯後的熱門話題。對此筆者一向沒有甚麼興趣，除了不想跟紅頂白之外，影片本身也沒有太多可談之處——名副其實是《賭神》和《賭聖》的混合，而創意則遠遜，只勝在製作較《賭聖》爲認眞，及減少一些粗鄙不文的對白和綽頭而已。

同期另外兩部《BB30》及《夜魔先生》，皆粗劣得不像賀節的重頭戲。前者的「優皮」包裝尤其討厭，因爲骨子裏賣的完全是意淫和低俗的市井趣味——冼杞然無疑摸準了普羅觀衆的階級構成及接受程度，因此所謂「中產」的題材只是一個藉口。但如此一味投其所好，品味愈搞愈低，我實在看不出有甚麼進步的希望。

相形之下，《阿飛正傳》這朵奇葩更顯得無比突出。遺憾的是，影片不但票房慘敗，評論方面也得不到它應得的高度重視；而且由於它來去匆匆（趕不及先上午夜場，才過聖誕假期即割畫），不少專欄作家的好評都來得太遲了。

當然，《阿飛正傳》拍成這個樣子，已注定得不到普羅大衆的歡心——再多的好評也不能改變這個事實，票房

紀錄亦不會改寫。如此萬衆觸目的賀節大片，街坊觀衆口碑的影響才是決定性的。

事實上，輿論對香港電影票房的影響一向都微不足道（一如對電視節目的收視率一樣），觀衆是否捧場自有大衆娛樂及社會心理的一套邏輯。但儘管如此，評論卻起碼可以還作品一個公道，而毋須囿於是否被當時觀衆接受的標準。樂觀點看，長期會對讀者或觀衆有一定的教育及提升作用（尤其是可塑性較強的年青一代）；即使這希望比較渺茫，也總可以爲歷史立此存照。

對筆者來說，《阿飛正傳》毫無疑問是去年最具創意和突破性的香港電影，其藝術質量之高、導演才氣之橫溢，亦是全年港片之首。那些代表普羅大衆口味的「影評」無法接受影片非情節化的風格、紓緩的節奏、沉鬱的調子，固屬理所當然；但即使接受這些的認眞評論，亦有不少詬病影片蒼白貧血、格局狹小、內容單薄等等，卻令人無法苟同。

《阿飛正傳》使人傾倒的，不在宏大的格局或時代的諷喻，而正正在以小品的體裁，拍出了拿上國際也不用臉紅的精致文藝素質（在港片簡直如鳳毛麟角）；而且意在言外，爲後過渡期的九十年代香港電影揭開了序幕。

更有一些市場取向的論調，認爲影片的拍攝方式、目標與市場現實完全脫節，因此「敗得合理」！實在令人痛心。正如吳宇森的野心大作《喋血街頭》不受歡迎，其激情火爆的風格不能迎合觀衆「後六四」的逃避心態，無疑

是一個原因，但卻不能據此貶低影片的成績和意義——這中間涉及的，是影評人的立場問題。

筆者相信電影不僅是商品也是作品，除了反映一時一地的羣衆心態外，也是一個藝術創作的媒介。影片割畫並不表示作品的生命終結，因此評論不宜過份重視觀衆的反應，在評價電影時，更應把作品的考慮放在第一位。

故此筆者在去年的港產片中，只能選出九部不同程度的滿意之作：《阿飛正傳》、《喋血街頭》、《客途秋恨》、《滾滾紅塵》、《新半斤八兩》、《笑傲江湖》、《錯在新宿》、《玩命雙雄》、《廟街皇后》——周星馳破紀錄的《賭聖》及張堅庭大受歡迎的《表姐，妳好嘢！》不與焉。

一九九一年一月三日

重複公式與唯心宿命論

《鬼幹部》、《霸王卸甲》、《天地玄門》

香港電影愈來愈變成公式的世界，連包裝和卡士都熟口熟面，像同期三部鬼片《殭屍至尊》、《天地玄門》和《鬼幹部》皆由林正英主演，後兩部的女主角都是王祖賢——二人分別憑《殭屍先生》及《倩女幽魂》，成爲靈幻電影炙手可熱的紅人，但前者永遠是法力高強的法師，後者則總是飾演楚楚可憐、備受逼迫的弱女。

事實上，在沒有其他素質保證時，觀衆往往慣性地捧成功舊戲路的場。像翻炒《殭屍先生》的《殭屍至尊》，及續由奚仲文（《倩》片美術指導）負責王祖賢造型的《天地玄門》，賣座皆遠勝二人改演時裝的《鬼幹部》。

當然，《鬼幹部》不受歡迎，除因拍得不算出色外，更因爲毫無搞笑的成份，而且突出對中共暴政的諷刺，三番四次拍攝文革時期的動盪及鬥爭場面。李碧華的劇本企圖「言之有物」明顯不過（其前作《潘金蓮之前世今生》亦有文革的背景），可惜但凡涉及中共較認眞點的政治諷喻，皆非今時今日香港觀衆所樂見——解放後的中國歷史，對面臨九七大限的香港人，簡直是觸目驚心的夢魘。

《鬼幹部》其實編導都不乏誠意，製作也算認眞，卻敗在想像力貧乏。血魔附體爲禍人間的構思和造型（如巨

型鐵球及粗鐵鏈等），明顯來自《新蜀山劍俠》（導演金楊樺正是該片的副導）或日本的科幻動畫，降魔的女媧石和伏羲針更是制服吸血殭屍的桃木刺的翻版。甚至小如王祖賢被血魔上身變得面目猙獰，也要抄抄《人間道》。

令人感慨的，是影片可以唯心到把中國歷史五千年來浩劫不斷，全歸咎到「血魔肆虐」身上。像關山飾演被血魔附體大權在握的市委書記，明顯是影射毛澤東（除造型相似外，每當他狂性大發呼風喚雨時，鏡頭便向他推近，與背後牆上的毛像等同）——有趣的是本片英文片名直譯爲《紅與黑》，正是共產國家內的正反兩面的用語，而關山當年曾主演另一部反共名片《藍與黑》，也是取其光明（國民黨旗的青天白日藍）與黑暗對比之意。

另一點可以一記的，是影片描寫文革後期政府派解放軍鎮壓造反派紅衛兵，青年學生屍橫遍野血流成河的場面，自然是對「六四」的影射。最後主角於八九年清明拜祭捨身成仁的林正英時，遠處天際冒出紅色的血光，暗示血魔復出神州，造成六四慘劇——這些都是香港電影涉及政治時，典型的吞吞吐吐作風。

同樣隱約別有懷抱的，便是徐小明的新作《霸王卸甲》了。徐小明聰明的地方，是言志永遠屬於次要，傾力而爲的是動作、特技和大場面的經營，當然不能忽略的還有風水的趣味及喜劇的調劑——總之要堆砌出熱鬧的娛樂性。因此儘管影片在國內實地拍攝，那個獨裁者的國度卻有一個完全虛構的名字（加里南），那種軍事獨裁和流血

政變的格局也更接近第三世界的貧窮小國（軍事強人元華一家姓阮，可以是影射越南），因此其對政治權爭的感喟，便空泛得無傷大雅了。

事實上，除了大力宣揚風水的學說外（其誇張程度絕對有導人迷信之嫌），影片與《鬼幹部》不約而同地強調宿命及歷史的重演，下一代總是無法擺脫先人恩怨的糾纏。《鬼幹部》的林正英最後引血魔上身，求堂弟梁家輝釘死自己與血魔同歸於盡，就與片首他們的父親（師兄弟）的遭遇如出一轍。《霸王卸甲》片初卻是秦沛與元奎這對師兄弟同室操戈，後來他們（及救回元奎的船伕）的後人元華、錢嘉樂（及李賽鳳）也要回到同一個地點，爲同一個理由（反對前者權霸天下的野心）而再決生死。

同樣，《天地玄門》的林正英（草蘆居士）與扶桑鬼王決鬥，因破了天門而雙雙由唐代跌入現代，還可說是同一角色；但王祖賢在現代身爲女醫生，仍受到黃秋生逼婚的糾纏而一籌莫展，無疑是她在唐代被鬼王強娶的翻版——她面對鬼王時閃現前生的回憶，也說明了她是歷史輪迴的產物。更甚的是，唐代的草蘆居士才跟着鬼王從現代消失，同是林正英飾演的探長便在決鬥的現場出現！

這條宿命輪迴的橋段無疑十分方便好用，但在不斷重複之下早已了無新意；大家依然樂此不疲，背後反映的，可能正是一種現實和歷史的困局。

一九九一年一月十日

男性裸體與性別歧視

從《聊齋艷譚續集》說起

周末看《聊齋艷譚續集》，果然沒有了葉子楣（只在片首客串一場，全無裸露），多數（男）觀衆都同聲叫悶。平心而論，續集已比正集拍得較爲用心，編劇也來多點似是而非的人與魔、情與慾的「哲理」寄託（明顯來自日本成人動畫）。但這些對全屬醉翁之意的三級色情片觀衆來說，可謂完全無關痛癢。

但一個有趣的現象，倒是黃秋生（飾五通魔神）的正面全裸鏡頭（雖非特寫而且背光，卻極可能是港片破題兒的第一遭），成了不少觀衆茶餘飯後的話題焦點。這又使人想到近年銀幕上出現愈來愈多男性裸體的問題。

從男性正面全裸的難得一見，可知男性生殖器絕對是大衆意識裏頭的禁忌——女性裸體可以「養眼」，男性光屁股也可以是滑稽，但露陽具卻會使人尷尬，甚至反感——是否由於對多數異性戀者來說，他人的陽具始終是一種威脅？這背後是基於崇拜龐然巨物的文化神話（引致自卑心理）？還是潛意識對同性戀的恐懼？

在《聊齋艷譚續集》中，爲了不隨便裸露性器官，黃秋生在多數造愛的時候，往往要採用一個非常不自然的姿勢，借大腿遮遮掩掩。有趣的是，後股間那條象徵「魔」

的塑膠尾巴，卻意淫地以粗長的陽具形狀出現，無疑有其視覺上替代性的功能。

因此，無論香港或荷里活的電影，近年流行的男性裸體風氣，主要皆以露臀爲主。香港的情況更簡單，儘管大明星如成龍或周潤發都不介意露上一露，卻幾乎毫無例外當成笑話處理。台灣的《影響》電影雜誌最近一期有一篇「好萊塢裸男風潮」的文章，則列出了荷里活片中男性裸體可以表現角色的七種性格——無知（《鐵案風雲》）、純眞（《情慾色香味》）、脆弱（《蝶戀花》）、與大自然的和諧（《與狼共舞》）、野獸本質（《虎膽龍威續集》）、反叛性（《再上梁山》）和幽默（《呷醋妙女郎》）。《翡冷翠之戀》的一場裸泳，更身兼上述的多種功能。

重要的是，無論是爲了表現角色哪種性格或製造哪種效果，主流電影的男性裸體永遠不會把男性變成性感（erotic）的性慾對象（sex object）——與絕大多數的女性裸體鏡頭相反。

背後的原因自然跟大多數導演都是男性有關。但以《潘金蓮之前世今生》爲例，儘管導演羅卓瑤是女性，飾演西門慶的單立文亦極力爲自己塑造一個性感的形象，卻依然不脫上述主流電影的局限，強調的仍是女性的「性感」。其中的關鍵在於鏡頭「凝視」（gaze）被攝的對象時，有沒有那種性慾的衝動。女性主義的電影理論指出，主流電影的凝視完全是男性的觀點，因此只會以女性爲性

慾對象，實非無因。

因此，看到一些娛樂新聞，說黃秋生抱怨《天地玄門》中自己的裸體拍得沒有美感，便覺得這眞是個一廂情願的誤會。男體美從來就不是主流（非同性戀）電影致力表現的目標，荷里活片還可把男裸拍得乾淨自然，香港電影卻大多停留在視之爲核突醜怪的層次。

不過兩者共通的是，決不會以處理女性裸體（美化或性慾化、物化或非人格化）的手法來拍攝裸男。這比同一部電影中女性全裸，男性卻可免正面裸露（如《布拉格之戀》），性別歧視的程度更爲深遠，也反映了主導的父權中心意識形態如何根深蒂固。銀幕上裸男的增加，表面上反映了婦女社會地位的提高，實際上通過維持男性凝視的主宰地位，男女不平等的權力關係的格局沒有絲毫改變。

《影響》那篇文章也指出了荷里活拒絕將男性身體性慾化，其實與廣告界的不少作法相反。但那些突出男體性感美的廣告，多限於男士用品及華衣美服之類，意圖吸引的觀衆已非一般大衆，而是它們的目標消費者——同性戀男士及爲男友購物的女士了。這對上述的社會主導意識形態，可能起不了太大的動搖作用。

一九九一年一月十七日

《縱橫四海》的參照架構

談三部賀歲港產片

本地賀歲片之中，《縱橫四海》與《整蠱專家》已搶閘而出，《飛鷹計劃》卻「縮沙」只映午夜場。事實上，成龍也的確教人擔心，這可分兩方面來說。從《奇蹟》和《飛鷹計劃》皆明顯減少高空亡命表演看來，成龍的傷勢可能眞的十分嚴重，否則以他心高氣傲的脾氣，加上《奇蹟》反應未如理想，不大可能不再次拚盡演出。當然，觀衆這種不正常的期望，實由他自己一手造成。

另一方面，從《奇蹟》加強佈景、服裝的吸引力，到《飛鷹》大玩道具和世界各地外景，成龍都在找尋一些代替亡命動作（或彌補其不足）的「賣點」，結果都是求救於大灑金錢。他最成功的電影（如《A計劃》、《警察故事》）中強烈的戲劇衝突及精采的錯摸處境等優點，卻往往不能保持，或得不到進一步的發揮。捨正路而弗由，可能是他近年新片製作費暴升，吸引力卻下降的主要原因。

這跟他自編自導自演很有關係，壓力大是一個原因，個人的創作高峯期已過是另一個可能。所以他暫停導演新片，多演出一些他人導演的戲，絕對是一個喜訊。經過一段時期休養生息和「充電」，才會有再創高峯的可能。

看《賭聖》之後周星馳演出的新片，便覺得他也很值

（上）縱橫四海

（下）飛鷹計劃

得我們擔心。星仔的演技和觀衆緣當然毋庸置疑，但似乎所有製片人，都是在全力剝削（exploit）他最煞食的形象和戲路。每一部新片的劇本都不會拓闊周星馳演出的空間，或爲他的公式形象增添任何深度，而只會令他愈來愈疲於奔命地獨自尋求變化，總體說來只會逐漸失去新鮮感，而他優厚的潛質本來尚有大量開發的餘地。

《整蠱專家》也並不例外。王晶一向由粵語長片偷取靈感的習慣及漫畫化風格的偏好，在此片可謂去得很「盡」，由戲曲、武俠、倫理文藝到青春歌唱，幾乎所有粵語長片的類型都被拿來諧仿（parody）一番。局部其實不乏妙趣，但影片蕪雜的程度簡直驚人，那種趕喉趕命的節奏更令人反感。關鍵在於，我們感覺不到編導對他創造的人物、他挪用的素材，有任何起碼的關懷和尊重。

因此賀歲片中我獨鍾《縱橫四海》。吳宇森這部遊戲之作，論創意和野心自然不及《喋血雙雄》或《喋血街頭》，但卻出奇的流暢可喜，而且盡脫以往的血腥味和悲情，完全做到了一部「賀歲片」皆大歡喜的要求。

對吳宇森的影迷來說，最大的安慰是在一部如此「作業」式的作品中，他個人的喜好、情懷和印記仍隨處可見。影片和主角的名字，以至二男一女的三角關係，明顯是向杜魯福的《祖與占》和羅拔晏力高的《縱橫四海》致敬（片末一場還要在周潤發身後加一張《神槍手與智多星》的海報）。其實法國的盜寶片和神偷片，對吳宇森那一代應該印象深刻；而義父曾江教三孤兒扒手技術一場，

更擺明是向《苦海孤雛》或《人海孤鴻》致意。吳宇森這回近半部片往巴黎取景，連周潤發也講講法文，不少場景如地窖酒庫、街頭花店等，皆使人想起杜魯福和積葵丹美等法國新潮導演的浪漫名作。借法國警察之口批評中國人偷法國的名畫，就更近乎抵死的自嘲了。

更過癮的是，影片幾乎是吳宇森一次近作的檢閱或自嘲（self-parody），而且態度出奇的輕鬆。槍戰場面主角彈無虛發，槍林彈雨中永遠毫髮無傷，本是吳宇森英雄片的慣技，在本片減少了血漿，增添了笑料，又是另一番風味。周潤發爲救張國榮把車撞落遊艇，朱江便來到現場，使人想起《英雄本色》；張國榮槍戰中勇救小孩（一些短版本中被剪掉），則重複《喋血雙雄》的場面。不過最令人莞爾的，是周潤發同樣是數年後再出現，卻由《英雄本色》的一拐一拐變成坐輪椅；與張國榮重逢的無奈與唏噓，又與《英》片狄龍的激情大異。此外，朱江飾苦口婆心勸他們別再偷東西的警察契爺，既是《喋》片殺手角色的反諷，也開了《英》片曾江飾的同類「好人」角色（車房老闆）的玩笑——曾江在本片卻變了「奸」的義父！

當然，周潤發在本片施展出渾身解數逗笑的成績煞是可觀，不過像那個由開懷歡笑到驀然警覺殺機的表情轉換鏡頭，亦只有他能演得如此準確動人。

一九九一年二月七日

反人鬼戀的邏輯？

《我老婆唔係人》

排在復活節大片前一檔「死期」的《我老婆唔係人》，宣傳突出其《小男人周記》的班底，其實卻是一部摩登俏女鬼的愛情喜劇，更接近《陰陽錯》、《鬼新娘》等。當然與它們相比，影片沒有那麼多特技效果，梁家輝也似乎比譚詠麟和周潤發更爲「優皮」，整體來說流暢可喜（誤將黎彼得的頭當足球踢一場使人笑刺肚皮），人鬼因連着一口氣而有相同感受（或悲或喜）的構思，也玩出幾個妙趣橫生的錯摸處境。

但筆者更有興趣探討一下它結局時人鬼結合的含意。表面上好像打破了這類型結局總是人鬼殊途、淡淡哀愁的框框，究其實卻反映了同樣自私的男性中心思想。從來人鬼戀故事的基本前提，都是雙方不能保持一人一鬼的狀態而結合。傳統的解決方法多是女鬼還陽或輪迴再生，才能與男主角再續前緣；程小東的《倩女幽魂》保留這個可能，而最後功虧一簣，也合情合理地營造出無奈的傷感。

另一種方法是人也死去，與鬼在陰間做夫妻。《陰陽錯》最後譚詠麟爲救倪淑君，從大廈高空墮下，本是一次豁出去的殉情壯舉；但鏡頭一轉，他只是滿身繃帶躺在醫院裏，還要痊癒後重回舊地雨中憑弔一番——在感傷和自

憐背後，是一種絕不肯爲愛情捨命的態度。愛自己多過愛別人，其實是完全反浪漫的，但卻十分適合精打細算、現實功利的香港人脾胃，因此對其「浪漫」的僞裝照單全收。

做一對鬼夫妻正是《我老婆唔係人》片中提出的解決方法，所以梁家輝最後由關之琳再次救出鬼門關，根本沒有解決問題，只反映出編導相信觀衆不可能接受這樣的結局。尾聲人鬼照樣由神父主持婚禮，更將矛盾轉化爲一個儀式的問題，而完全迴避了人鬼的婚姻生活如何可能的基本前提。與《陰陽錯》相同的是，男主角都是不捨得放棄做人這一重身份。

影片可能眞有誠意來一個與衆不同的樂觀結局，但卻弱在未曾好好想通一些關鍵的問題。

一九九一年三月二十二日

《跛豪》的新移民淘金夢

復活節檔期的港產片中，只有周星馳的《新精武門》一枝獨秀，《雙城故事》是曾志偉和譚詠麟放縱地自我滿足的「言志作」，能吸引一些喜歡到戲院發白日夢的青年男女觀衆，已算不俗。《財叔》與《何日君再來》都可謂大而無當，前者完全計算錯誤（原著對今日觀衆毫無吸引力，漫畫化的電影技法來演繹連環圖也吃力不討好），後者卻構思混亂、情理不通，同類題材已有《滾滾紅塵》珠玉在前，梅艷芳飾演同類亂世奇女子角色也早有《川島芳子》。不過若說該二片敗不足惜，《新精武門》的賣座卻使人氣結。影片的低俗程度簡直駭人聽聞，那種不擇手段地媚俗的態度，已到令人難以忍受的地步，但顯然有大量觀衆照樣熱烈捧場。病態的電影，病態的觀衆。

因此《跛豪》出奇的賣座，可能有一定的正面意義。它可以證實的是，商業片也可以製作認眞，憑劇本和演員吸引着觀衆，片長一百四十分鐘也不成爲賣座的障礙。這些在荷里活電影是正常的現象，偏偏在號稱以荷里活爲師的香港電影身上卻難得一見。

《跛豪》劇本的突出可謂有目共睹——結構完整，層次分明，細節豐富，人物性格鮮明，對白生動抵死，兩個多小時內並無冷場。而最具麥當雄特色的一點，是一方面

實感強烈，另一方面卻不時穿插誇張抵死的綽頭，既增強趣味性又不致淪爲過份胡鬧，這種分寸掌握得相當出色。

例如葉子楣的角色，鏡頭固然沒有一刻放過展覽她的「波霸」本錢，但她與吳啓華、鄭則仕的三角關係也極具戲味，不但推動了上半部呂良偉與鄭則仕衝突的劇情，更在陷害鄭入獄一節扮演了關鍵性的角色。當然，她後來成了曾江（飾貪污的總華探長）的情婦後施施然在舊相好面前出現，引出鄭則仕與呂良偉劍拔弩張後的另一高潮，便是綽頭成份居多，但由於鋪排自然，觀衆也樂於接受。甚至最後字幕交代各主角下場時，也不放過這機會意淫一下（說她往印度賣淫，下落不明），使人既好氣又好笑。

《跛豪》在近年麥當雄監製的電影中脫穎而出，其中一個主要原因便是回復認眞的製作態度，及收斂了過份偏激使人難堪的心態。全片在輕鬆與刺激，陰謀殺意與人性情義之間取得了一定的平衡，主角跛豪最後的失敗，也被寫成由於他自視過高和野心過大，稱霸江湖的偏執掩蓋了理智，簡直有點悲劇英雄的意味。不過影片最後十分鐘的發展實嫌過份急促，吳啓華爲求自保而向廉政公署告密一段說服力稍遜。麥當雄電影最出色的，始終是那些狠狠諷刺人性貪婪卑劣的筆觸，例如那場貪污探長分別放言高論義氣和原則，最後卻爭着動手搶桌上堆積如山的鈔票，對白之絕及諷刺性之強，絕對使人留下深刻印象。

《跛豪》的賣座，也反映了普羅觀衆愛看這種「一代梟雄發迹秘史」的心理。這在香港可謂早已有之，於今爲

烈——對撈偏門起家的嚮往，與幻想以小博大憑賭致富（賭片熱潮興起的背景）其實異曲同工，都是世紀末只爭朝夕氣氛籠罩下自然出現的僥倖心理使然。

當然，跛豪在六十年代從大陸逃難來港的背景，在片中得到適當的強調，極可能引起今日大陸新移民觀衆莫大的共鳴。片初描寫他初到貴境被警察（港英政府）欺壓，被酒樓老闆（資本家）剝削侮辱，卻與潮州同鄉團結一致，憑膽正命平在這冒險家樂園闖出天下，把家人都接了下來，新移民怎能不心嚮往之？此外對白、情節、笑料，皆處處使大陸來客增加親切感。而衆所周知，近年新移民數目激增，已成爲香港電影觀衆中舉足輕重的一股力量，《賭聖》能突破四千萬，便跟周星馳的大陸仔身份有莫大關係。

此刻回顧六、七十年代跛豪這類傳奇梟雄的事蹟，也別有一番感慨。六、七十年代正值香港社會轉型期，種種社會的黑暗與發達的機會並存，特別多動人的傳奇故事；而今日受九七陰影籠罩的香港，即將面臨另一個歷史轉折點，那種亂世的感覺，竟出奇地與當年不無脗合之處。令人唏噓的是，七、八十年代創造跛豪一類梟雄的土壤的消失，代表了社會的進步；九十年代這類傳奇再次瘋靡人心，正反映了今日的變局，實爲歷史的一種倒退。

一九九一年四月十一日

沒有風格，只有僞善

《金瓶風月》及其他

讀西西最近出版的專欄結集《耳目書》，其中發表於六六至六八年間的十九篇「開麥拉眼」，眞是難得的好電影文章。不禁使人慨嘆，由六十年代起，本地影評的深度和文采，都是一代不如一代。

寫於二十多年前的「開麥拉眼」，不乏今天仍覺一針見血的灼見，像提出學校「課本上可以提提卓別靈不？」使人驚覺時代原來進步得那麼慢：「學校裏的書本老是比這個時代晚上三四十年。」談風格：「沒有人要求過要看一部十全十美的電影，因爲沒有一種東西的名字叫十全十美……我們看電影，不是要求看神的作品，而是要求看人的作品。對於人，我們所要求的仍是一種風格。風格是重要的，每一部電影應該有每一部電影的風格，每一個導演應該有每一個導演的風格，風格就是我們所以要進電影院的原因……給我們一些風格。」

做了一大段的文抄公，是因爲讀到這兒，心中有釋然之感。我們喜歡《阿飛正傳》，不正是因爲它強烈突出的風格嗎？有人對它囊括本屆金像獎五項大獎頗有微詞，特別是以不完整的上集身份而得到「最佳電影」的榮譽。不過，對香港電影來說，完整／工整固然是一種美德，但風

格，又顯然更難能可貴得多。

試看近期的幾部港片，如《暴風少年》、《一觸即發》、《金瓶風月》等，皆乏善可陳。《暴風少年》擺明是《童黨》及《廟街皇后》的跟風之作，一味加料炮製煽情及市井庸俗趣味，誇張計算綽頭的斧鑿痕迹比比皆是。最令人反感的是，謝偉傑（小妖）飾演的衰格爛仔主角，最後反過來義助教師（張艾嘉）教女，爲報夢中情人被迷姦之仇而瘋狂斬殺，簡直成了有情有義的大英雄。港片就是這樣，爲求討好觀衆，可以不講原則、不負責任。

《一觸即發》則完全反映了成名影人的懶惰。基本劇情寫惡勢力控制大陸偷渡少女賣淫，拍照勒索高官名流，就根本上講不通——有錢人召妓怎會這麼愚蠢？洪金寶飾演目擊殺警的證人，不斷被人追殺，以至與誓爲同僚復仇的警探尹揚明的寃家關係，熟口熟面本無妨，弊在太多情理不通的地方，爲求調劑的喜劇場面的加插更是生硬牽強，編導的心思都放在那些昂貴的飛車爆炸場面上了。

相形之下，李翰祥的《金瓶風月》似乎較有一點「風格」——如他自誇的佈景、美術和道具方面的考究。問題是，除了這些之外，《金瓶風月》就和一般港產三級色情片沒有甚麼分別。對十多二十年前已拍出「金瓶梅三部曲」（《風流韻事》之《蕙蓮》、《金瓶雙艷》、《武松》）的風月大導李翰祥來說，爲趕三級片熱潮撈一筆而拍的《金瓶風月》，絕對是令人失望。

單是美術方面比較講究，不足以構成風格——而且這

方面也有些漏洞非常明顯，像李瓶兒的赤足便與旁白強調的「三寸金蓮」矛盾。影片拍攝牀上戲的鏡頭（低角度、前景出焦的偷窺視點）及場面調度（紗帳掩映、特寫胸部搖上面部欲仙欲死的表情）幾乎千篇一律，根本談不上獨特的心思和戲味。演員裸露的原則方面也十分「傳統」——四位女主角全都脫個清光，男主角單立文卻從不見光屁股的鏡頭。

三級色情片的一個特色，便是不斷大量堆砌裸露和造愛場面，劇情淪爲陪襯。《金瓶風月》正是這樣，牀上戲一場接一場，劇情轉折主要通過旁白交代（照例不缺李翰祥嗜好的獵奇趣味）！反觀當年《金瓶雙艷》等片，始終以劇情人物爲主，對《金瓶梅》的剝削也不致那麼嚴重。

所以最令人歎息的，還是李翰祥拿「《金瓶梅》乃中國古典文學名著」來合理化其「改編」的僞善。但正正是那些使《金瓶梅》成爲不朽文學的素質——對人性（包括性但不止於性）及古代社會／日常生活深刻細膩的描寫——在《金瓶風月》被幾乎全部略去，劇中人除了不停的思春和造愛外，便沒有其他生活可言。這猶如大多數人看《金瓶梅》等禁書，只集中讀其中性愛場面的描寫一樣——但同樣用「欣賞文學名著」的藉口。

當然，李翰祥如此替自己解嘲不宜厚責，因爲我們生活的社會，就是如此的僞善。

一九九一年五月九日

通俗與文藝之間

從《雞鴨戀》到《愛蓮說》

在五窮六絕的檔期，較有來頭的影片多數留至六月下旬才推出，港產片近來似乎無甚可觀。《雞鴨戀》片名雖賤，戲卻意外地拍得不差兼有通俗娛樂性，映期因此橫跨三周，成爲淡季中韌力較強的一部。

《雞鴨戀》監製林德祿前作《香港舞男》首次將「鴨」這稱呼等同男妓，媚俗煽情得十分過火，暴露鏡頭更是拍得低賤之極。《雞鴨戀》儘管繼承了它一些「煞食」的綽頭（如種種造愛「招式」各有名堂），處理卻懂得適可而止；更重要的是有一條豐富戲劇性的橋段，劉嘉玲與任達華也演得不惹人反感。

有趣的是影片明抄《風月俏佳人》之餘（劉嘉玲在高級時裝店先是飽受白眼，後來吐氣揚眉），竟指出該片妓女嫁得白馬王子的結局只是一廂情願的神話（「男女主角結婚不久，便會受不住旁人閒話而仳離」），儼然劉嘉玲不嫁富商方中信，寧取「同行」任達華的抉擇更明智、更現實——這一方面迎合香港人的犬儒心理（不相信跨階級的愛情），但另一方面安排二人相愛又賺得大筆金錢，雙雙移民日本開壽司店生活美滿，何嘗不亦是一個理想化的神話？

唐基明的前作《販母案考》是鄉土文藝題材，成績卻令人失望，《雞鴨戀》反而在媚俗之餘保持了一定的尊嚴。此外，李惠民的《藍色霹靂火》和姜大偉的《黑雪》，也是商業之餘有點言志企圖的誠意之作。（兩片皆於去年完成，拖至如今才匆匆推出，不知是否反映了發行及院商的看淡態度？）

所謂誠意，可見於影片較爲注重劇本和人情的描寫，純爲商業考慮而加插的綽頭成份減至較低。但很可惜，這種認眞的態度也同時暴露了港片的「文藝」素質和編劇功力，其實有極大的局限。《藍色霹靂火》中李惠民的導技純熟，甚至偶有神采；劇本也勉強可以自圓其說，扯進政治部那一筆更像有點弦外之音，可惜最後仍然免不了爲製造高潮和煽動效果而不計情理，將危機放大得超乎比例。另一方面，李修賢與黃坤玄的父子情固然並不難看，但也平淡得來熟口熟面。

在場面設計和對白編寫方面缺乏創意，也是《黑雪》一片的毛病，觀衆永遠可以比影片走快一步，趣味自然大打折扣。此外一些關鍵性的戲劇轉折欠缺說服力，最後一場追殺雙方實力懸殊卻依然邪不勝正，及仍然依賴虐待狂式反派趕絕主角來製造高潮等，都不脫香港電影的通病。《黑雪》使人留下印象的，除了對文戲的重視外，便只有姜大偉苦口婆心的道德訓誨了。

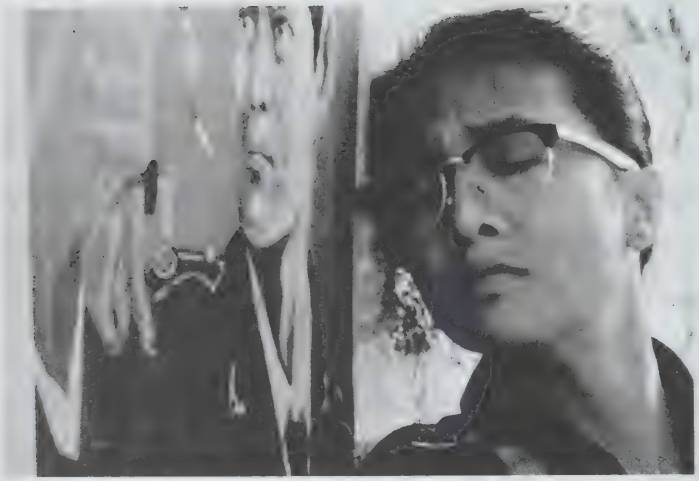
香港文藝片有才難之嘆，可能與影壇長期以來創作風氣重武輕文有關。但香港電台電視部製作的電視劇，向來

有高素質的聲譽，近年也吸引不到評論界的青睞。平心而論，像如今播映中的《小說家族》系列，可以完全沒有收視率的壓力，爲文藝而文藝，自然不是受到極大票房壓力的港產片所能比擬。它們無法引起廣泛的迴響，除了作品本身的問題之外，亦與電視媒介的社會地位的轉變息息相關。

七十年代中後期電視文藝創作的蓬勃及廣受注目，一來由於作品的社會寫實性較強，二來電視尚屬新興媒介，頗受中產知識份子的關注。十多年來電視的文化先鋒地位如江河日下，忠實擁躉只剩下無產階級的婦孺觀衆。諷刺的是，港台電視部的製作卻愈趨中產口味，與低下層的生活現實嚴重脫節，自然無法引起共鳴。另一方面，儘管可以盡情「文藝」，其素質又不見得可以令早已離棄電視的中產階級按時收看。

像最近施潔玲編導的一輯《愛蓮說》，同是改編鍾玲玲的原著，成績已比四年前的《我的燦爛》爲佳；同是觸及六四和民運，也沒有前年的《失樂園》那樣激昂得幼稚及使人尷尬。但問題是拋棄了浪漫的激情和幻想之後，卻一頭栽進了中產階級沉悶無聊的感情迷宮，結論自然也是安於現狀；此外對激進份子（王小鳳）的刻劃依舊片面和膚淺，視野依然狹窄，自然也沒有甚麼啓發性可言。

一九九一年六月十三日



表姐，妳好嘢！續集

非政治化的政治喜劇

《表姐，妳好嘢！續集》

一年前，《表姐，妳好嘢！》在公映前夕突然被抽起，押後至六四之後才上映，結果賣座鼎盛。《表姐，妳好嘢！續集》一早排定六月中暑假第一檔推出，嘉禾院線旗下四間左派戲院照舊杯葛退出聯映，不但無關宏旨，甚至被刻意利用爲宣傳的新聞，與左派報章不報道港人悼念六四的活動相提並論。這眞可謂資本主義制度下新聞自由的可愛處。

無論如何，《表姐，妳好嘢！續集》以其大量堆砌的通俗笑料，及鄭裕玲廣被受落的「表姐」形象（剛以上集成爲金像獎出爐影后），輕易成爲近期港片中最受歡迎的話題作。就戲論戲，大家都同意上集更爲完整，這也是一般續集電影的通病。張堅庭關心的，不是如何創新故事，而是將上集煞食的地方玩得更盡，例如上集有林蛟和鄭裕玲鬥唱國歌，續集裏二人便分別在母親墳前及卡拉OK大唱特唱；鄭裕玲更不斷表演春心動的神態，加上這一年來她演過的鬼馬賭后本色，簡直像是她的一次個人表演。張堅庭自飾的外甥一角，上集已具特異功能，今次自然不讓《賭聖》專美，在賭場與決戰場面都加強了它的發揮餘地。

因此，續集是走回港產喜劇片的舊路，注重笑料和綽頭的堆砌，劇情人物淪爲次要。像林蛟回鄉訪友引出了數百個長江N號，便是與幾個主角無涉、可有可無的一條支線。又如周文健暗戀鄭裕玲及吳雪雯作爲李子雄的女友（與鄭裕玲構成一個三角關係）一線，亦完全沒有發展而不了了之。但由於主線同是中港兩地警方聯手辦案（藉口而已），只是將要對付的毒販改爲更具話題性的軍火走私幫，對上集記憶猶新的觀衆，自然不會介意劇情方面的弱點。

傳聞某些大陸高官認爲影片應該禁映，一來可能只是宣傳綽頭，二來相信也是不能忍受其中部分嘲弄大陸人的「阿燦」式笑料居多，並不表示影片有任何激進或犯忌的訊息。我們一方面應該肯定張堅庭拿政治開玩笑的自由（不是勇氣），而不必動輒板起面孔，批評影片糟質大陸同胞不夠客觀和厚道；另一方面卻無法不慨嘆，在政治審查的陰影下，港片對中港政治矛盾的刻劃，往往只能停留在此一膚淺的層次，便要行人止步了。

兩集《表姐，妳好嘢！》表面大開中港和國共政治的玩笑，實則皆建基於一個非政治化的前提上。首先將一切中港矛盾化約到文化和人性的層面，最主要的政治層面（未來統治與被統治的關係）及制度的差異卻輕描淡寫；其次是劇情的公式永遠有一個非政治化的共同敵人，從而迴避了眞正面對彼此政治層面的矛盾。

本來續集裏中港雙方聯手對付的軍火走私幫，可以牽

涉到高幹子弟以權謀私、掠奪國家財產的問題（李純恩飾演的走私幫首腦便活像太子黨），結果卻語焉不詳，觀眾只能從鄭裕玲破案後，無功調返內地的安排中自行揣測。

至於大陸人形象的問題，大鄉里式的老土不但無傷大雅，甚至可被美化成純樸和天眞的美德，例如鄭裕玲的幹練和廉潔，簡直好像十年改革的歷史從沒發生一樣。這種高度簡化和理想化的雷鋒式形象，即使在四人幫時代現實裏也並不多見，何況在開放改革後社會主義信仰破產、全面物質主義和功利主義化（所謂精神污染）的中國大陸？用來聊博一粲固無不可，卻談不上有任何反映現實的諷刺性可言。

中港兩地合作愉快當然也有可能，但主要是有共同利益的經濟合作，而這實質上也不只是民間的携手發財，因爲怎可能逃得過中國官方的插手和分一杯羹？總之，現實情況的錯綜複雜，與影片展現的合作之單純清白及皆大歡喜，距離眞是遠得不能再遠。

我們不能說喜劇的諷刺必然會遠離現實，但問題是，兩集《表姐，妳好嘢！》這樣溫和的玩笑，仍被有關方面視爲敏感。結果香港觀眾只能滿足於這個層次的消極發洩，陶醉於其中一廂情願自我安慰的幻想。不用到九七，今日的香港電影已被中國拖住了後腿，無法在有長足進步的技術基礎上，較眞實和深刻的反映這個獨特的時代及過渡期的現實。罪魁禍首自然是港府，爲了討好北京而犧牲

港人的言論自由（通過實質是政治審查的電檢條例），但法例通過時香港影人大多反應冷淡，也可悲地反映了他們根本志不在此。

一九九一年六月二十日

警匪不分，社會與監獄無異

《五虎將》、《監獄風雲II》、《永霸天下》

九一年暑期第一檔的港產片中，《至尊無上II之永霸天下》後勁證實不及《表姐，妳好嘢！續集》，昨天已換上《五虎將之決裂》。事實上，《永霸天下》以賭千片姿態出現，卻並無使人津津樂道的鬥智綽頭，又欠缺王晶式胡鬧搞笑的通俗趣味，不太受歡迎是也是意料中事。另一方面，影片的新派都市武俠味卻博得不少好評。杜琪峰的影像無疑不乏佳句，局部氣氛和風格甚至頗爲突出，但劇情之陳腐及漏洞百出，再好的包裝也是無濟於事。吳倩蓮飾演的豪放爛妹頭固然使人眼前一亮，但就與王傑的失散小女兒出場的形象給人意外一樣，都是工於心計的計算的成果。像她和劉德華爭着犧牲救對方，魚排下被慘殺一場，便煽情得過火之極。

杜琪峰也許代表了某種香港導演的典型——技法純熟，能拍攝不同的類型，但遇上情理不通的劇本時，卻只會加強煽情效果及場面設計，拚命撚鏡頭和搞氣氛；可惜由於缺乏情懷視野，形式無法成爲內容，追求風格包裝只是捨本逐末。

《五虎將之決裂》不約而同的，也是導勝於編。首先這部五虎十年來的紀念作，竟然選拍一個警察貪污的悲

劇，委實有點匪夷所思；除湯鎮業續演反派外，其餘四虎的角色皆極不討好。

當然這不是說角色非要英雄不可，而是劉德華、梁朝偉、苗僑偉（CID探員）及沙展梁家仁因一念之差吞沒贓款的描寫太沒說服力。其後被湯鎮業一次又一次的要脅，皆束手無策愈陷愈深，更使人覺得愚不可及。

不過編劇原本的用意，卻是以幾名主角代表一般小市民的心態：「做警察還不是爲了錢？」把毒梟的不義之財袋袋平安，即使你不同情也可以理解，所以根本不必製造甚麼偉大的藉口。像梁朝偉供弟弟出國留學及苗僑偉槍傷後覺得有一筆安家費重要，都交代得輕描淡寫；反不及五人大牌檔宵夜時，目睹收集汽水罐的老婆婆苦況而喟嘆貧窮一幕，刻意經營得近乎肉麻。

正因爲主角們的失足是如此的「人之常情」，卻被湯鎮業瘋狂歹毒地趕上絕路，所以他們的困境及其後的反擊報復，理應得到觀衆的同情——這便是編劇的如意算盤。算盤是否打得響自然視個別觀衆而異，值得注意的是劇情背後的意識形態，完全肯定一種幫會兄弟式的義氣倫理，與法治社會的精神背道而馳。

影片最使人不安的，還不是主角們知法犯法，而是他們身爲執法者，心態行爲竟與黑道中人無異。像不肯同流合污的黃日華，卻肯爲保各人而甘作假口供；劉德華不斷強調若東窗事發，他可以一個人「孭晒上身」；後來梁家仁眞的爲此自縊身亡，三虎（包括最忠厚的黃日華）便火

遮眼誓要殺湯報仇——下層社會認同的血的正義。在這之前，劉德華已誇張到企圖在警署內暗殺受ICAC保護的證人湯鎮業，來替梁朝偉復仇（向《旺角卡門》致意！），此舉甚至得到警署其他同僚的協助！最後劉在酒店手刃仇人後，被軍警包圍卻不棄械投降，反而英雄式地吞槍自盡，同時也拒絕了接受法律的制裁。

總之，主角們的義氣情誼受到高度讚揚，陳欣健（飾警司）的護短行動也使人欣賞。反而代表法治和紀律的廉政公署人員，卻公事公辦得冷酷無情，動起手來又軟弱無力不堪一擊，爲了起訴主角貪污而接受湯鎮業做污點證人，給他提供保護更自然是「好歹不分」了。

當然，要令整個戲劇成立，湯鎮業這種大奸大惡、瘋狂變態的大壞蛋角色決不可少；他的存在，使一切不可理喻的原始暴力激情變得正常「合理」。從《監獄風雲》開始，南燕（《五虎將》編劇之一）對這條公式的運用早已樂此不疲。歌頌下層義氣，視法治如無物，也是他一向以來執着的主題。

《監獄風雲II之逃犯》由原班人馬再度合作，成績卻令人失望。不但逃獄的主戲處理得兒戲之極，胡亂炮製煽情（周潤發誤殺妻子入獄，母親去世獄內致祭，又越獄探訪孤兒院的兒子）及獄中動不動便羣毆混戰，簡直使人無所適從。

不過那種無法無天的處境，卻是典型的南燕的世界。最近他撰文表示監獄就是香港，逃獄就是移民，大圈幫就

是新移民，管理監獄的就是政府，反而把象徵的層次定得太死了。事實上，周潤發和梁家輝在上集代表夾縫中的香港小市民，那種委曲求全的冤屈感和相濡以沫的悲情，就比續集有說服力得多。以監獄作爲香港縮影的喻意，早在兩片片首字幕（維多利亞海港景色鎖進片名／監獄內）出現時已見端倪，片終再特寫英國米字旗飄揚於監獄上空，倒有點畫蛇添足了。

《監獄風雲II》仍能吸引大量觀衆捧場，除了反映出觀衆只求放肆的發洩而不計情理外，更進一步證實了「發仔」的瀟灑演技及明星氣質，的確是魅力沒法擋。他在該片的作用，就如曾志偉的導技在《五虎將》中一樣，成爲全片最值得欣賞的一環。

一九九一年七月四日

重複公式與自我抄襲

《道道道》與《極道追踪》

當年程小東和徐克拍出《倩女幽魂》，的確使人耳目一新，在靈幻類型內有豐富的創意。如今《道道道》已拍到第三集，除王祖賢之外，張國榮與午馬兩主角都換上了梁朝偉與張學友，但劇情基本不變（一百年後的蘭若寺）。這樣重拍一條成功的公式，最大的可能是應片商的要求——第二集《人間道》在本地固然賣座不俗，在台灣市場更是賣到盤滿缽滿。

事實上，《人間道》與《倩女幽魂》相隔三年，且完成於「六四」之後，借用了胡金銓電影的俠士營救忠良，與奸臣對抗的模式，加上徐克由《新蜀山劍俠》開始發展的神怪特技（飛劍、元神出竅）。劇情雖然比較雜亂無章，節奏也快得驚人，卻不時悲情洋溢，傳出人間無道、黑白顛倒的荒謬感。劉洵飾演的護國法仗構思奇特，不乏政治隱喻的弦外之音（他以如來佛祖形象出現時，竟響起國際歌的音樂），全片對「國事」和「朝廷」語多感慨，反映出編導對時局的寄託，及有異於上集的創作衝動。

當然《道道道》也不是毫無野心。若果說《倩女幽魂》重點是人鬼戀的浪漫，《人間道》勝在豐富多采的政治諷喻，《道道道》則顯然着力於鬼馬的幽默感。不但王

祖賢的艷鬼減少了幽怨，增添了俏皮；梁朝偉飾演的和尚十方出場不久，觀衆已覺得他的用詞和語氣活像周星馳！說偉仔學起星仔來，其實並不公平，因爲偉仔出道多年，「韋小寶」式演技早已膾炙人口，可惜在大銀幕上總嫌過火；星仔從中偷師反而青出於藍，如今反過來影響了偉仔，可能是較接近事實的說法。

但儘管二人施出了渾身解數，仍然缺乏上兩集張國榮擔綱時的魅力——十方的和尚身份從未眞正受過懷疑，與艷鬼的感情便止於愛憐和恩義，難免多了一點忸怩，少了一點火花。反而張學友飾演新一代的「燕赤霞」，見財起意見色動心，其實卻不失正義感，爽朗風趣得更爲討好。

徐克的電影節奏過速，一向被人詬病，但漸漸也成了他個人風格的一部分，而且令他不擅經營文戲的弱點不致影響大局。在《人間道》裏，快節奏更爲嘻笑怒罵的情節和對白添上某種連環圖色彩，整個電影經驗也較易成立。

《道道道》特別是上半部，無疑調子比較紓緩，但下半部好像要作出補償一樣，特技大鬥法一場接一場，但有時又會來一段長長的搞笑戲（利智前來色誘偉仔一場），節奏未能徐疾有致。特技場面固然不乏奇采，但這也是多年來不斷實驗求進的自然結果。以整體而言，《人間道》的同類場面其實更具突破性，《道道道》卻未能使人再有大開眼界之感；尤其是尾段消滅樹妖姥姥後，再來大戰黑山老妖，無論造型和效果都不外如是，十方升上雲端金光四射的一組鏡頭更顯得粗疏（遠不及《人間道》的如來佛

祖使人印象深刻）。

《道道道》儘管劇情上接近《倩女幽魂》，卻延續《人間道》的「言志」作風，不斷借對白提出對善惡到頭終有報、天理循環等信念的質疑，以至感嘆亂世中金錢和做人的意義，最後歸結到「少說話多做事」。這種徐克一貫的作風，也由於一貫缺乏相應的肌理和血肉支持，難免變得徒具形式，遠不及《人間道》的痛切。

無論如何，《道道道》大體上依然保持了頗高的專業水準，儘管無法使人驚喜，卻也不致大失所望。而同期使人大失所望的一個例子，便是許鞍華的《極道追踪》。

筆者曾經說過，許鞍華的作品總會有種「成雙成對」的關係。《今夜星光燦爛》和《客途秋恨》都是從個人經歷出發，涉及香港戰後四十年的歷史背景的抒情言志之作。後者儘管並不完整及充滿瑕疵，卻總比《今夜》能夠成立，最終仍然可以動人。其後《上海假期》及《極道追踪》分別往上海和東京取景，她重返商業電影路線的意圖明顯不過。但這回不妙的是，創作力似乎大不如前，《上海假期》要重拾《客途秋恨》的兩代和解、打破地域隔閡的主題，《極道追踪》更是有目共睹地翻炒《胡越的故事》，可惜不但無復當年的神采，且連故事情理也未搞通，導演功力更是大大的退步了。

一九九一年七月二十五日

反思周星馳

從《逃學威龍》說起

《逃學威龍》賣座勢如破竹，本不值得大驚小怪，但令人欣慰的是，這一回沒有繼續「剝削」周星馳煞食的爛撻撻戲路和形象，不單角色有全新的包裝（臥底扮學生的飛虎隊特警），影片的格調也不再流於低俗。結果觀衆照樣捧場，說明了普羅大衆不一定需要低級趣味；影片比較「乾淨」的口碑（放棄了拿各種排洩物大做文章），更吸引了一些本來對他敬而遠之的斯文／女性觀衆。

另一點可喜的是，它有港產喜劇罕見的統一和完整的格局，場景集中，鋪叙流暢，證明了不用插科打諢大搞綽頭，拍得好，觀衆一樣受落。當然這不是說，《逃學威龍》改變了星仔的「無厘頭」作風，只是比較沒有那麼駁雜和胡鬧而已。何況，他演的電影算不算無厘頭，也頗成疑問。

周星馳的「無厘頭」形象，是由電視劇《蓋世豪俠》及《他來自江湖》所建立，甚至成爲一時的城市話題。但在他拍的電影中，這種莫名其妙、天馬行空的搞笑作風已大大收斂；他仍然保持強烈獨特的演出風格，足以把觀衆的注意力集中在他個人身上，卻不會干擾劇情的發展，他演的角色性格也鮮明統一。

這種適當的折衷，正是他的電影成功受到歡迎的原因之一。反而一些眞正無厘頭的電影如《小小小警察》、《小心間諜》等卻反應冷淡——電影不同電視，觀衆在要求新鮮感的同時，不希望傳統的戲劇模式也被打破，對太過不按牌理出牌的電影會心存抗拒。

所以，若說星仔在電視的走紅，與「六四」後港人熱情冷卻理想幻滅、傾向玩世不恭的逃避態度有關，可能不無道理——無厘頭的搞笑背後，就是一種「何必認眞」的遊戲態度，連幻想和代入都不要了，相當切合當時社會上清醒地絕望的無奈氣氛。但他的電影迭破紀錄，卻主要因爲他已成爲大衆喜愛的偶像級笑匠，而非「無厘頭／後六四」這樣簡單的理論可以解釋。

事實上，從戲院現場所見，只要周星馳一出現，觀衆已爆出笑聲——同樣的偶像魅力，近期只有周潤發在《監獄風雲II之逃犯》的演出差可比擬。遠一點可以新藝城全盛時期的喜劇爲例，觀衆購票入場就是爲了「買笑」，一旦有了這個心理準備，馬馬虎虎的笑料已足令他們笑到歇斯底里。到底這是一個人人需要狂笑聊作心理治療的城市，背後實在有太多的鬱結、苦澀及無奈。

但正如發仔明星風采的背後有純熟的演技，星仔的成功也絕非倖致。他貌似即興自然的演出，其實全部有規可循，不同的角色都有他個人的一套演繹方法。除了對白局部字眼用與別不同的鄉音唸，及一些助語詞反乎常規的運用使人印象深刻外，他整個唸白的節奏和語氣都別具一

格，其中快慢、強弱的對比更是一個重要的特色。

事實上，他是一個相當全面的演員，由表情到身體語言都掌握得非常純熟。很多人都記得他扮李小龍的敏捷身手（《賭聖》、《新精武門》），但他在《逃學威龍》片初步履蹣跚走入校門，同樣令人忍俊不禁，卻更見他本身（不靠武術指導）演技的實力。他飛揚跳脫、表情誇張的另一面，其實是接近冷面笑匠的cool及不動聲色。純熟掌握動與靜、平和與神經質的強烈對比及急速變化，是周星馳喜劇演技的關鍵。還有一點不可忽略的，是他跟吳孟達、吳君如等老拍檔的合拍和默契；他們的牡丹綠葉作用，就像許氏兄弟在許冠文喜劇中的地位一樣不可或缺。

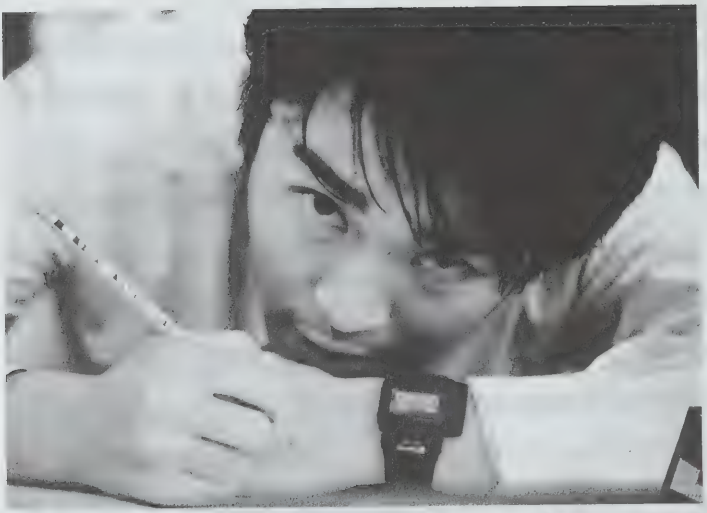
當然除演技之外，周星馳能成爲萬千影迷的偶像，主要是由於他的性格典型最能迎合現階段港人的集體心理。那就是在最尷尬的環境下仍能自我解嘲（《賭聖》裏表演洗牌花巧雞手鴨腳，以至賭骰子一敗塗地，卻依然可以若無其事談笑風生），在強敵面前不惜跪地求饒，但生死關頭仍能挺身而出（《一本漫畫闖天涯》）。換句話說，是機靈阿Q不吃眼前虧之餘，一種能屈能伸的生存態度——逞血氣之勇的英雄氣概已不合時宜（從周潤發由《英雄本色》到《監獄風雲II之逃犯》的轉變亦可見一斑）。

此外，正如《逃學威龍》的黃炳耀選中星仔做臥底學生，是由於他夠青春，星仔確有一種天眞的反斗氣質，即在充滿粗鄙市井趣味的《賭聖》中仍然得人好感，青少年觀衆自然更易把他封爲偶像。

不過嚴格說來，他至今爲止最成功的電影都是些迎合觀衆的狂想曲。例外的是奠定地位的《一本漫畫闖天涯》，較接近電視時期的無厘頭作風（也是他個人表演的代表作），結局時他低調地淡出，反英雄和荒誕的調子蓋過了漫畫的狂想。其後星仔常演的小人物，不是鄉下仔出城便是低下層的流氓或雜差，針對的自然是廣大的大陸新移民及草根階層觀衆。《逃學威龍》中角色雖有轉變，觀衆對象依然明確異常——以放暑假的青少年學生爲主，影片也是不折不扣的校園狂想曲（當然陳嘉上的編導有較佳的人情實感，對青少年心態舉止的掌握不致太過脫離現實）。和《賭聖》、《新精武門》一樣，星仔最後立功之餘更贏得美人（張敏）青睞，觀衆也樂於陶醉其中。但也是在這個層面上，周星馳電影的局限變得無所遁形。

相對上，許冠文自編自演的喜劇，便更能探討道德和意義的問題，對人性和社會的批判也較爲豐富曲折。

一九九一年八月一日



（上）逃學威龍
（下）黃飛鴻

新舊、華洋、中港的矛盾結晶

談徐克的《黃飛鴻》

徐克親自執導的《黃飛鴻》上映以來叫好叫座，使人欣慰。只可惜由於片長近兩小時，一些戲院仍堅持開四點場，結果「放快格」的陋習又一次使人側目。

影片令觀衆最滿意的，相信是精采絕倫的武打場面，及新形象新包裝的新鮮感。徐克一向喜歡從舊片取材，加以天馬行空的發揮，但最近兩部同以傳奇英雄爲主角的《財叔》及《黃飛鴻》，成績卻相差極遠。演員和形象是一個問題，但更重要的是黃飛鴻在通俗文化的範疇內，遠比財叔深入人心，而且黃飛鴻以青春姿態出現，也早有成功的先例可援——七十年代後期，劉家良的《陸阿采與黃飛鴻》（劉家輝）及袁和平的《醉拳》（成龍）。

徐克這回使人耳目一新的，是不求史實的準確性，把黃飛鴻晚年經營的寶芝林醫局及一衆徒弟由民初搬到十九世紀的背景，李連杰的造型明明接近成龍和劉家輝的少年黃飛鴻，一代宗師的穩重氣度卻顯然來自關德興膾炙人口的黃師傅形象。此外，劇情一方面避開了前者的少年學藝，另一方面又將後者的傳統廣東鄉鎮格局，擴闊至近代中國如何面對西洋侵略和挑戰的課題，借題發揮得頗見創意。

但問題也是出在這兒，中西文化衝突的話題太大了，結論也太明顯了，影片探討的方法卻不脫徐克一貫的言志對白。不過平心而論，主題訊息與劇情結合得已比過往大有進步。像關東武師嚴振東（任世官）被「鬼槍」射殺的遺言「功夫多好也敵不過洋人的槍炮」，對黃飛鴻當頭棒喝，令他放棄抗拒西化的立場（尾聲一場他換上西服拍照）；或牙擦蘇（張學友）這個竹升仔先因不諳中文救不回一條人命，後因英語流利改變了美艦的發炮方向建功，加上他原學西醫返國跟黃飛鴻學跌打的身份，來說明中西不可偏廢的道理，也算頭頭是道。

除了外省武師一角的刻劃較有深度外，土豪惡霸以至所有洋人的角色都十分膚淺及流於卡通化，但徐克對「鬼佬」的反感其實一以貫之（《第一類型危險》可謂代表作）。反而武師流落廣東，戰勝挑戰者後的落寞：「功夫再好，不是自己的地方，一樣是窮途末路！」更能傳達人在異鄉或移民外國者的感慨。

另一項徐克近作執着的主題，是對中國民族性的批判，像一盤散沙、麻木不仁、幸災樂禍（那些看熱鬧的閒人無一肯做證人），豬仔買辦固然無良，被賣豬仔者亦貧困愚昧，土豪橫行，百姓遭殃之餘，更勾結洋人欺壓同胞。但凡此種種，影片皆點到即止，而且對近代中國積弱（及今日中國危機）的關鍵——政治的腐敗——更是輕輕的放過了。

像朝廷派下來監視黃飛鴻等地方民團勢力的提督大人

一角，本來大有發揮餘地，他也說過志在殺雞儆猴的話。可惜他向黃飛鴻步步進逼，原來只是影片製造戲劇激情的手段，換句話說只是一場誤會，最後輕易倒過來與民團聯手一致對外，只有洋人才是眞正狼子野心。這個南下廣東的京官角色，因此無法有進一步的諷喻和涵意。

同是以上一世紀中國受西洋衝擊，內憂外患的時代爲背景，國內著名的《林則徐》、《甲午風雲》等片便對清朝的腐敗無能大力鞭撻；但另一方面，卻把中國人民英雄式的美化，而接受西方文化的自然，也遠不如這回香港拍的《黃飛鴻》。

最後值得一記的，是嚴振東語重心長的告誡梁寬（元彪飾，被李連杰的光芒掩蓋得使人惋惜）：首先要在佛山打出名堂，然後再爲天下人主持正義不遲。這使人想起不少「新浪潮」導演當年爲了爭取在影壇立足，而不惜媚俗時的說法。如今浪淘盡後，徐克成爲少數屹立不倒的一位，回味這套生存揚名的哲學，不知會是一種甚麼滋味。

一九九一年八月二十二日

選角與結局的啓示

談《黑貓》對《墮落花》的改編

法國片《墮落花》（Nikita）在港賣座雖然平平，但對電影人卻影響不小。先有朱延平的《火燒島》偷它逼犯人假死後成爲官方殺手的橋段，後有冼杞然的《黑貓》將全片照抄翻拍一次。（據說《五虎將之決裂》的廉政公署內部陳設，也是照抄《墮落花》中特警總部的佈景。）當然，香港電影一向相信天下文章一大抄，而且不像荷里活般付足版稅及註明出處（如《BB也瘋狂》也是重拍法國片）。但《一妻兩夫》起碼搶先在西德片《穿孖煙囪的男人》之前推出公映，《黑貓》卻比《墮落花》遲了幾乎一年——影片仍然不乏捧場客，證明了港產片觀衆果然不大看荷里活以外的西片。

《黑貓》不少細節自然還有其他出處（如《城市獵人》、《宇宙威龍》等），但大體格局卻差不多跟足《墮落花》，連附屬於女主角的英俊男友角色（林祖輝飾）也照搬不誤（在港片中男女的強弱地位如此逆轉並不多見）。也正因如此，「改編」後的一些重大差異，往往暴露了香港電影的某些基本前提和特點。

就最明顯的一點來說，《墮落花》使人印象深刻的首先是女主角的造型，崩妹的打扮、硬朗的身手、凌厲的本

能反應、倔強的眼神，處處給人一種特異的說服力（其女性身份不妨礙她成爲出色的殺手）。《黑貓》的女主角梁琤的外型便太小家碧玉了一點，無論怎樣裝出一副倔強的神態，依然不脫嬌滴滴的女兒本色，再加上作爲新人的稚嫩演技，與《墮落花》可謂大異其趣。

從《黑貓》的選角，可見編導的假設是，港片觀衆不能接受硬繃繃或中性化的女主角，換句話說，女性一定要成爲被觀賞的對象（所謂「養眼」）。事實上，影片不乏「劇情需要」的裸露及性感場面（如穿着單薄內衣狂奔之類），充分照顧觀衆慣性的需求，影響了角色的個性和說服力也在所不計。

《黑貓》結局時觀衆的反應十分不滿，是另一個可以作爲討論的起點。《墮落花》的女主角最後自動失踪，剩下男友與師傅（特警頭子）二人相對惘然若失，固然也有取巧之嫌，但含義卻頗複雜曖昧（兩名男性的對比、社會與個人的矛盾、理性與感情的衝突）。同樣的主題，在《黑貓》裏只剩下幾句突兀的對白作交代，像任達華這個師傅角色，便弱到不足與林祖輝構成有意義的對照。

《黑貓》女主角最後假意「槍殺」男友後，含淚跟隨組織（CIA）離開，與《墮落花》出入最大，而且也煞費苦心——一早加插一段兩人看戲（戲碼是《秋天的童話》！）後的對話，提醒觀衆要有看非大團圓結局的心理準備。但觀衆依然不滿，除了戲劇上的編排有欠妥善外（例如沒有一場壓軸的大戰或情節的峰迴路轉），更重要

的是有違觀衆對結局慣性的期待。

事實上，《黑貓》的結局也是全片最不從俗的一筆，竟然希望比較平實地寫出個人面對制度的無能，及個人幸福的難以如願。可惜這是一個注定失敗的嘗試，因爲影片一路發展下來，都沒有這方面的肌理支持——太多篇幅花在動作上面了，而港產片普遍如此，無論寫情說理（言志）都粗枝大葉。

強調動作場面吸引力的後遺症，便是戲劇方面疲弱或漏洞百出，特別容易在完場時無所遁形。因此爲了藏拙，港片最常見的結局往往不出兩種模式——一是慘烈的廝殺高潮，主角們傷亡枕藉，既符合動作激烈程度不斷升級的要求，又是製造煽情最方便和取巧的手段——但也反映了編導對角色是如何麻木不仁；另一是狂想式的大團圓喜劇收場（比方說女主角擺脫了組織的控制，與男友遠走高飛），儘管可能極不合理或不夠說服力，觀衆依然樂於接受（只要不致虛假和牽強到令他們感到智慧被人侮辱）。

《黑貓》不符上述公式的結局若要成功，首先要培養出觀衆對男女主角二人性格和感情的認同。偏偏女主角的心理正是這個故事中最弱的一環（《墮落花》女主角最後只能一走了之），梁琤與林祖輝這對新人重量有限，也自然無法起死回生。

一九九一年八月二十九日

史詩？傳奇？通俗劇？

談《雷洛傳》

自從《跛豪》爆冷大賣座，便傳出永盛找劉國昌拍攝《雷洛傳》（當時尚未避嫌而叫《呂樂傳》）的消息。其後果然匆匆開拍，已叫人一則以喜，一則以憂。喜的是以劉國昌拍攝寫實題材的專長，配合永盛的市場觸覺及較大的成本，可能爲雙方都帶來衝擊。憂的自然是籌備時間倉卒，與劉國昌、陳文強這個編導組合的一貫作風大相逕庭；當然，從市場角度考慮（打鐵趁熱）又絕對順理成章，但已使人感到這次合作未必盡如人意。

表面上，《五億探長雷洛傳》片長近四小時，分上下集放映，與《跛豪》一百四十分鐘的篇幅互相輝映。但《跛豪》以異常的長度一場映完，劇情豐富而結構完整，給人一氣呵成之感，證實了片長不會成爲賣座的障礙；《雷洛傳》則儘管細節豐富，強分兩集卻難以獨立成篇，看來還是商業考慮居多。

有評論指出，影片其實更像電視片集，除了極力炮製戲劇性，整體風格不夠統一（尤以動作激情與追女仔場面的喜劇化對比最強烈）之外，結構的鬆散也遠遜《跛豪》。本來平鋪直叙也可以有娓娓道來的魅力，關鍵在對要說的故事，有沒有一份個人的情懷或完整的視野。

《雷洛傳》製作上對細節的認眞，以至時代背景氣氛的刻意求工，都值得我們讚賞，劉國昌堅持現場收音的作風也對影片的實感大有幫助（可惜配樂和混音方面效果不算理想），但外部的寫實，始終不能取代人物內心的描寫。即使是由頭帶落尾的主角雷洛，他由拒絕同流合汚到把心一橫的心理轉變，竟純以戲劇性的情節交代（貧窮娶妻無望，與龍方結怨投靠老探長關海山，再加上火災愛人失踪），其後更沒有對此有任何反省。

這背後可以看出影片老闆和監製對觀衆的假設（劉國昌在訪問中表示並不認同）——在那種環境下成爲貪汚一分子天公地道，觀衆根本不會對此有任何質疑。證諸觀衆對富豪梟雄發迹史（不論以文字或影視媒體出之）的趨之若鶩，不能說這種估計遠離事實，但放棄了道德層面的探討，卻徒然使作品不耐咀嚼。

以《跛豪》爲例，便起碼突出了大陸移民備受歧視的心態，主角最後的失敗，也隱約是個人性格（野心加上偏執）造成的悲劇，甚至是力抗時代變遷的犧牲品。

因此，《跛豪》的傳奇帶出了一定的時代和歷史意義；《雷洛傳》上集的五十年代背景，論懷舊的吸引力其實更勝一籌，但劉國昌只能將過去浪漫化，對歷史其實欠缺一個理性的透視。

固然，風雲人物傳記的體裁不一定要拍成史詩，但通俗劇也有深刻感人與否的分別。《雷洛傳》的編導儘管做到場面逼眞，以平實手法讓戲味自然流露，但還是免不了

在劇情方面，大量堆砌角色間的恩怨情仇及矛盾鬥爭，尤以下集《父子情仇》爲甚，爲了將主角貪污和家庭兩線拉在一起推向高潮，竟然安排情人邱淑貞所生的兒子長大後成爲廉政公署人員，公私感情上都強烈憎恨父親。加上郭富城與劉德華的對手戲無法擦出火花（主角們的老年扮相也不夠說服力），兩代價值觀的衝突遂顯得生硬牽強，自然談不上可以代表的時代意義了。

無論如何，以認眞態度回顧香港的歷史或從中取材，總是一個值得肯定的好方向。希望《雷洛傳》票房的成功，不但使人可以繼續發展這條路線，更能在檢討作品成敗時獲得一點啓示。

一九九一年九月二十六日

《情不自禁》的香港現象

從近期港產片說起

十月的港產片可謂並無佳作，周星馳的《情聖》及劉國昌的《拳王》是最大的失望。同由李力持執導及毛舜筠合演，《情聖》的兒戲胡鬧跟《龍的傳人》的認眞相去不可以道里計。票房總收只得千五萬，證明了星仔的擁躉也並不滿意。

《拳王》勝在誠意可嘉，老套的題材卻有新鮮的角度，可惜成績與意圖相距甚遠，劉國昌處理動作和節奏方面的弱點更是暴露無遺。本片力求平淡的風格，也使人醒悟到劉國昌的電影，是多麼需要針鋒相對的對白及戲劇性濃的人物關係。

由於並無眞正出色之作，《情不自禁》引起的熱潮顯得一枝獨秀，一周票房已逾六百萬，且有成爲城市話題之勢。當然，若以認眞態度要求，影片之粗製濫造簡直不可原諒；但對本地色情片來說，製作素質根本無關宏旨。所有觀衆進場的原因都是看葉玉卿脫，而多數在散場時都會覺得滿意。

去年《三度誘惑》爆冷大收，也是由於有邱月清被水柱狂噴數分鐘至纖毫畢現的場面，其後何藩再拍《四度誘惑》號召力已大減。這種要看有名氣的女星脫衣的心理如

此普遍和強烈，絕對是香港社會的特殊現象。外國色情片來來去去都是那些演員，偶有「新血」亦多是無名之輩，取其價廉和新鮮感而已。有名氣的女星在銀幕上裸體，也不是甚麼大不了的事（近如日本的情況最爲人津津樂道），不會造成像香港那樣的哄動。

當然，八卦窺秘心理原不分古今中外，再加上香港人對裸體的態度遠不如外國人開放，都是「葉玉卿現象」出現的背景。在這個層面上，就與八卦周刊登走光艷照蔚然成風，及A小姐財色騙案轟動全城一樣，觀衆及好奇者不分男女老幼。

但《情不自禁》肯定以吸引（尤其是低下層的）男性觀衆爲主，因爲化三十塊錢進戲院看葉玉卿在大銀幕上脫衣造愛，是一種綺夢成眞的經驗——她欲仙欲死的面部表情特寫引起的快感，絕非周刊一早登出的她的裸照可以取代。相反對純抱好奇八卦心理的女性來說，後者已提供了足夠的滿足。

所以說那是相當特殊的一種香港社會現象，是由於「所有女明星或藝員都有一個價錢」的說法深入人心，誰被某富翁「包起」或某某經營「副業」的流言永遠有市場，背後當然是這社會裏金錢萬能的信仰，而這又反過來提醒了每個人貧富的懸殊及階級的差別。普羅大衆日常耳濡目染，又沒有條件成爲「高級嫖客」的一分子，只有艷羨的份兒，一旦有機會在戲院裏意淫一番，自然聊勝於無，趨之若鶩。

所有色情片都是傾向將女性貶爲性對象（鏡頭代表了男性的凝視，凝視的對象是裸體的女性），港產色情片更普遍將片中的男性弄成小丑（如《情不自禁》中的吳聲發和曹查理），目的是使男性觀衆產生優越感而不致尷尬。現實或觀念裏男性支配女性的權力關係，則通過性交過程的描寫（男主動、女被動）及凝視的男性主體本質，再一次在觀影過程中得到印證。

後果自然是加強了觀衆對女性的輕視，但更嚴重的是鞏固了金錢萬能、笑貧不笑娼的成見——羨慕葉玉卿「成功」的人，肯定比瞧不起她的爲多。

一九九一年十月三十一日

「小男人時代」的終結

談《神探馬如龍》失敗成因

劉國昌導演的兩集《雷洛傳》，賣座五千多萬，較早時爲德寶拍的《拳王》才乘勢推出，卻難免匆匆割畫，慘淡收場。陳嘉上也是爲永盛執導《逃學威龍》成爲四千萬導演後，去年爲嘉禾拍攝的《神探馬如龍》才排期公映，但票房差強人意。固然，兩部押後推出的舊作娛樂性遠遜是主要因素（可見觀衆口碑傳播之快），但也反映了這三數年間冒起的一批年青導演，在觀衆心目中並沒有穩固的地位——如今已不復十年前「新浪潮」初現時般導演中心，而是監製掛帥（向華勝、王晶、徐克），認公司商標（永盛、電影工作室）購票入場的年代了。

從積極的一面看，也可以說年青新銳導演不乏市場潛質，卻需要經驗老到、市場觸覺敏銳的製片人配合和引導，才能發揮潛力，在行內站穩一席位。《拳王》及《神探馬如龍》的失手，可能正是由於劉國昌和陳嘉上過份自信、過份自由地試闖新途？

但其實，兩片失敗的原因是不同的。劉國昌在《拳王》裏企圖一改他過去（《童黨》、《廟街皇后》）的作風，以平實的態度處理兩名年青人苦練自由搏擊的平凡故事，處處淡化戲劇性和激情，可惜卻火候不足，反不如前

兩作般得心應手；但主動求變，自我突破的誠意可嘉。陳嘉上的情況則有點相反，《神探馬如龍》表面上是類型上的新嘗試，其實卻囿於過去《小男人周記》成功的經驗，以爲可用同樣手法照辦煲碗，卻失敗在墨守成規。

鄭丹端飾演的撞板神探馬如龍，儘管有點《烏龍幫辦》的影子（英文片名Inspector Pink Dragon是向Pink Panther片集致意），基本上仍是《小男人周記》中的小男人阿寬，甚至連造型也不變。如此一來，影片變成兩個不同類型生硬的結合，大量篇幅花在小男人對靚女（同是由關之琳飾演）意亂情迷，對未婚妻（等於以前的分居太太）卻視作禁臠大呷乾醋之上，查案部分的劇情難免變得拖泥帶水，甚至兒戲失眞。儘管小男人也屬喜劇角色，但偵探喜劇的類型法則，卻容不下他在辦案的同時有太多感情心理的糾纏，因爲那將使前者的節奏破壞無遺。

事實上，影片的處理手法也不脫《小男人周記》那一套，最明顯的是大量運用主角第一身的旁白（「小男人」系列最初原是廣播連續劇），以至主要靠對白製造笑料等。這配合現場收音的拍攝方式，在寫實喜劇時有清新自然的生活化效果，卻不足以成爲更類型化的偵探喜劇的風格基礎。影片視覺上的疲弱，與《烏龍幫辦》系列視覺笑料的豐富是一個強烈的對比，不知與同步錄音對影像思考的限制有無關係？《神探馬如龍》其實可以拍得天馬行空，不用受制於寫實的邏輯，如今卻無疑是過度拘謹了。

另一方面，由於脫離了文藝喜劇的寫實背景，小男人的狂想卻不受制約如脫韁之馬。玩弄手段將不同類型女性（基本上是情婦與賢妻二型）兼收並蓄的「齊人」意識，暴露得比以往兩集《小男人周記》都要徹底得多。這可能是對此班底（陳嘉上、陳慶嘉、葉廣儉、鄭丹瑞）日後的創作，另一個值得關注的重點。

《神探馬如龍》遲了一年推出，今日看來更覺潮流變遷之快——「小男人」形象三、四年前風靡一時，今日卻有強烈過時之感，在周星馳對比之下變得黯然無光。若果兩者的更替可以反映時局與人心的變化，我們可以說「小男人」代表的狂想較有現實色彩，阿Q得來不無矛盾自嘲的心理，接近中產階級仍得普羅觀眾接受，《胭脂扣》喟嘆男女情緣而大受歡迎是另一相近例子。但經「六四」一役，幻滅受創的觀眾再不要在戲院裏動情，一切矛盾自憐傷感的東西，都留給文藝片（如《滾滾紅塵》）發揮和吸引中產知識分子欣賞，以娛樂片姿態出現的《喋血街頭》卻訊息沉重，氣氛絕望，票房慘敗並非無因。

周星馳代表的是一種世故的樂天主義，爽朗得來更接近無產階級的脾性，對異性的狂想以更直接的方式表現，比小男人更能滿足觀眾對英雄偶像的需求。當然這已不是《英雄本色》的年代，浪漫義氣的英雄已不合時宜，但觀眾仍然需要希望。星仔角色的特異功能，也許正好超現實地對他們在現實裏強烈的無力感作出補償；而他的「無厘

頭」談吐風格大受歡迎，也反映了香港小市民對中港政治的大量謊言與詭辯已經忍無可忍。在這種情況下，小男人的言行不一、優柔寡斷的性格特點，自然與時代脫節了。

一九九一年十一月十四日

傳奇懷舊與歷史記憶

從《四大家族》、《霞姐傳奇》說起

香港電影永遠是跟風的世界，《跛豪》和《五億探長雷洛傳》之後，同期推出的《四大家族之龍虎兄弟》及《夜生活女王：霞姐傳奇》，宣傳上皆強調其六十年代風雲人物傳奇的包裝。《四大家族》用《跛豪》的兩主角呂良偉和鄭則士擔綱，再沿用曾江飾演雷洛；《霞姐傳奇》更請得《跛豪》的呂良偉、《雷洛傳》的秦沛（飾顏同）和吳孟達（飾豬油仔）客串演出。與其說這種做法增強眞實感，不如說電影一手製造「歷史傳奇」和「眞人眞事」的神話，又急不及待地把這些神話形象盡情利用和剝削。

另一方面，從二片名的架牀叠屋，也可以發現它們新瓶舊酒的玄機。《四大家族》給人歷史傳奇的印象，只是以廣招徠的手法，切合影片內容的其實是副題《龍虎兄弟》。而這個強調手足情義的故事（楔子及壓軸高潮皆以此爲主題），精神上又與風行一時的黑幫英雄片完全一致。換句話說，梟雄傳記片本來就不是一個全新的類型，目前的發展更是進一步向「英雄片」回歸，不同的只是影射眞人眞事及加強時代氣氛。但從這類作品一部比一部更多虛構，細節氣氛也愈加馬虎看來，「歷史」和「傳記」的包裝亦逐漸可有可無。

像《霞姐傳奇》宣稱是人物傳奇，卻基本上是向壁虛構，就跟《夜生活女王》這副題一樣，承接的是七十年代《應召女郎》、《廟街皇后》（此等片名近年紛紛被翻用）、《沙膽英》等以風月場所女性爲題材，大肆剝削和販賣色情煽情的「僞社會寫實」路線。從這電影史的角度觀察，那種仇視女性的剝削意識歷十數載絲毫不變，實在使人怵目驚心。八九民運的衝擊，證實並未觸動香港普羅大衆的深層意識。《霞姐傳奇》通過對女性極度的侮辱和折磨，來製造歇斯底里的激情，最後以血腥的狂殺收場，完全符合這類型電影的一貫公式。

因此，若果我們期待香港電影可借風雲人物傳奇片認眞地回顧本土歷史，或逐漸從偏門梟雄拍到名門望族的發迹史，看來都會是失望居多。港片對上流社會的描寫從來都是虛假失眞，爲求討好低下層觀衆，誇張醜化不遺餘力（《四大家族》中劉志榮飾演的僞善議員，是全片最概念化的失敗角色）。至於重塑舊時代傳奇或歷史記憶，則牽涉到懷舊意識定位的複雜問題。

首先，「懷舊」背後的「歷史意識」，與當代詮釋學大師伽達瑪（Gadamer）界定的「時效性歷史意識」（ef-fective-historical consciousness）有根本的差異。我們若把歷史視爲一種記憶，「時效性歷史意識」中的「歷史」，是一種不斷融入現在，對現在產生作用的活的記憶，爲個人或社會的自我形象的塑造提供豐富的資源。與之相對的「歷史意識」，則以科學方法論的客觀名義，將

歷史加以「距離化」，使它「客體化」爲一種不眞切、不屬己的記憶（inauthentic memory）；歷史變成一組組可供客觀分析的物化表象（reified representation），所重構出來不同時代的歷史場景。這種歷史意識距離化的客觀運作，同時帶有純觀賞的主觀審美趣味，它把歷史「美學化」，同時也「非歷史化」了（指割斷了歷史定位於現在的臍帶）。

懷舊電影的「歷史意識」，正是這樣一種「歷史——美學意識」的複合體。電影要重現某一年代，必須經歷上述客觀考據當日文物景觀的「重構」過程，其旨趣正是一種美學性的無關心（disinterested）的沉溺。這在區丁平、關錦鵬等人一系列重視美術設計的懷舊片中（《群鶯亂舞》、《胭脂扣》、《何日君再來》），已表現得十分清楚。《不脫襪的人》和《阿飛正傳》重塑六十年代，儘管於「現在」有較強的定位和觀照，也逃不出懷舊電影這個系統。

反觀台灣新電影的傑作《童年往事》、《牯嶺街少年殺人事件》等，致力重構的便是塑造「自我形象」及台灣身份的眞切的、屬己的記憶。香港懷舊電影鄉愁的對象，卻往往不是孕育自我成長的「原鄉」，而是充滿異國情調的「他鄉」，一個不眞切、不屬己的記憶場景，可供暫時逃避或流連忘返。

八十年代後期出現的這股懷舊電影風潮，可說爲最近梟雄傳記片的興起提供了一定的背景；而這風潮的出現，

卻可能跟九七大限有直接的關係。正因九七後的境況完全不可預測，九七便成了一個香港歷史的終點，過去任何一個年代、任何一段歷史，皆已「光景不再」（《阿飛正傳》便把這種歷史的鄉愁發揮得淋漓盡致）。同時由於將來茫不可知，我們也失去了「現在」的立足點，而失去「現在」即意味着失去「歷史」（因爲後者無法定位）。

從樂觀的一面看，香港電影是在面對歷史的終結，才發現眞正屬己的歷史記憶一片空白，於是努力試圖重建塑造自我形象／香港身份的歷史記憶。悲觀的看法是，這些記憶場景由於不是活的記憶，只是懷舊意識下的產物，是爲了暫時忘卻面臨歷史的終結時，突然失去任何意義和價值那種空無和眩暈的失重狀態，即逃避我們的「生命所無法承受的輕」。它們只能透過模擬重複、拼貼鑲嵌逝去年代的種種世界觀和自我形象，來填補歷史終結遺留下來的一片虛無。

一九九一年十一月二十八日

後記：

本文有關懷舊電影歷史意識的理論，參考自路況著《後／現代及其不滿》一書的「懷舊電影——歷史終結的記憶影像」一文。至於梟雄傳奇的歷史定位問題，可參閱另册《觀逆集・中外電影篇》中《91-92梟雄片縱橫談》一文。

「女性」電影的兩極反應

《莎莎嘉嘉站起來》與《玉蒲團》

近日本地影市的話題，是三級色情片方興未艾，葉玉卿脫到第三部《卿本佳人》仍有市場，麥當雄的《玉蒲團之偷情寶鑑》更打破三級片的賣座紀錄。觀衆對賣弄女性色相的電影趨之若鶩的時候，以女性電影姿態出現的《莎莎嘉嘉站起來》（英文片名叫Sisters of the World Unite）在票房上徹底倒下去，自然是無可避免。

誠意之作不敵投機綽頭片，當然是一大悲劇。但就片論片，《莎莎嘉嘉站起來》也未能使人滿意。女導演作爲新人，導技的青嫩也許難以苛責。（一些鏡頭花巧的賣弄卻有如廣告片——也算是配合葉蒨文／莎莎的廣告片導演身份？）最令人失望的是對白和處境的編排，完全跟隨主流港片賣弄小聰明的搞笑方程式，但今日的觀衆已永遠比影片走先一步——結果一方面犧牲了文藝的深度，另一方面也無法爲影片增加多少娛樂性。

其次是意識的保守。這個中年女人反思兩性關係、婚姻家庭和獨立代價的題材很有意義和潛質，但拍出來的影片卻不湯不水，處處可見女編導群欲迎還拒的心理矛盾。例如莎莎最後還是主動終止她與青年戀人的一段關係，換句話說接受傳統社會對中年女性談戀愛的年齡禁忌（這在

許鞍華的《今夜星光燦爛》早有先例，男主角都是吳大維）。

又如不少人稱道的甘國亮搭上張艾嘉／嘉嘉一場，本來是探討現代性愛觀念（如one-night stand）與個性解放關係的好機會，可惜卻用一個喜劇處境含混過去（忽然發覺二人原是親戚而慾念冷卻），而迴避了中心的問題——結果這場戲的作用變成肯定嘉嘉對異性仍具吸引力，於是下一場她便有足夠的自信向丈夫提出離婚了。

正因影片在進步意圖與保守意識之間的立場如此曖昧，最後結局一場也可以有不同的詮釋——兩姊妹上的士後猶對只打一照面的俊男（鍾鎮濤）窮看不捨，可以代表她們拋開舊的感情煩惱（視已如無物的丈夫／有婦之夫身份的情人）後，對異性感情的追求更自由瀟灑和自信主動；也可以是由於受到俊男注目，從而肯定自身的魅力而興奮雀躍。但無論如何，這樣的結局對女性獨立價值的肯定顯然有限，因爲男性（的接受或追求）始終是片中女人世界裏的頭等要事。

至於《玉蒲團》的賣座，相信噱頭百出的宣傳居功不少，而最成功的莫過於以「精美高級」的包裝及「樂而不淫」的姿態，吸引非三級片固定觀衆（如好奇的女士）前來捧場（如把原名「肉」蒲團改爲「玉」蒲團，便簡單有效）。如就片論片，同樣是姿勢遠超實際。

影片的早期宣傳號稱要成爲本地情慾片的經典，甚至拿外國的名作相提並論；事實卻再一次證明，中國人拍性

愛場面永遠拍不出人家那種erotica的味道，甚至連貌合神離也稱不上，大多數只是做戲咁做而兒戲失眞。《玉蒲團》同樣缺乏erotica的想像力（稍爲特異的幾場皆有明顯的「出處」），但其最大的特色，可能是把動作和喜劇這港片兩大元素，在色情片中也「玩到盡」吧？片中造愛如花式體操表演，誇張到使人嘩然失笑——如此理解「樂」而不淫，也可謂一絕了。

有趣的是，港產色情片好像對《肉蒲團》這故事情有獨鍾，三番四次的搬上銀幕。情節簡單（如相對於《金瓶梅》），篇幅適合之外，其對陽具尺碼的迷信在民間也有廣大的群衆基礎，而且可以藉此製造三級笑料，應是它的一大吸引。此外，現世的因果報應說背後淺顯的「警世」意義，不但使人有了一個僞善的藉口，也是普羅大衆可以接受的道德教訓，與他們閉塞保守的性觀念一拍即合。

一九九一年十二月十二日

新時代新作風

從《豪門夜宴》到《九一神鵰俠侶》

《莎莎嘉嘉站起來》一周下畫之後，又奇蹟地再度原線重映數天。儘管影片賠本已成定局，但賠少一點也是好事——影片成績如何尚屬其次，難得的是張艾嘉對電影那份誠意，在唯利是圖的影壇尤其顯得可貴。

不過，《莎莎嘉嘉站起來》有機會捲土重來，也是由於接着上映的《曝光人物》賣座更差，由此可見影市低沉的一斑。另一方面，三級色情片成行成市而且賣座不俗，也是一個形勢不妙的迹象。希望那只是聖誕節大片推出前的例牌低潮，而非大量固定觀衆正在默默流失之中。

《豪門夜宴》的票房雖然不俗，卻未算理想，似亦可作如是觀。影片拍得不夠豐富熱鬧，固然對口碑有影響；但人所共知那是爲賑災籌款義拍的七日鮮，有如今的成績本不應再苛求，而且有衆多明星客串亮相，仍證實了吸引力未如理想。除了觀衆如今看電影更挑剔，更精打細算之外，還有甚麼更好的解釋？

拍於五九年的舊版《豪門夜宴》，更能把握大堆頭群戲的戲劇結構，不少明星都有戲可演。當然這樣會對新版的拍攝構成問題，因爲多數明星能夠抽身的時間有限；將主要戲份交由曾志偉和鄭裕玲兩位好戲之人擔起，無疑比

較實際可行，但也稍嫌單調。

至於曾志偉後來向父親認錯這項新版的改動，高志森說是有意突出角色的轉變，也反映了兩代影人不同的戲劇概念。事實上，過去粵語片忠奸分明，人物面譜化的特點，常被新一代接受了西方心理寫實觀念的觀眾嘲笑，而少有理會這其實與中國文學戲曲源遠流長的通俗劇傳統一脈相承。

粵語片時代的貧富階級矛盾是難以逾越的，但窮人主角往往沒有今日的那麼貪慕虛榮，對有錢人妒恨交集，反而自覺本身道德上的優越性，可以安貧樂道。這一方面反映了社會流動的途徑和機會缺乏，另一方面也證實了粵語片的觀眾幾全屬草根階層。

新版《豪門夜宴》最後曾志偉返屋邨向父親認錯，再請街坊到大牌檔夜宴的改動，與其說有回歸基層的意識，不如說更富階級調和論的色彩。但影片需要這個階級調和的假象，來針對它企圖一網打盡的全民觀眾；另一方面富人覺悟前非的安排，也可以討好佔觀眾多數的普羅大眾。當然，曾志偉不擇手段爭奪重建科威特大生意的努力，其實所有香港人都可以認同，所以大團圓結局決不能使他好夢成空。也可以說，今日香港致富的機會比以前多，窮人也大多懷抱着一朝發達的夢想。

聖誕期的四部本地片中，《九一神鵰俠侶》和《與龍共舞》對壘，造成劉德華打劉德華的局面。永盛出品、王晶編導的《與龍共舞》，駕輕就熟地走通俗路線，好此道

者應該不會失望，反之則會十分反感。令筆者歎爲觀止的，是那種徹頭徹尾的拜金主義及金錢萬能意識，以如此赤裸裸而沾沾自喜的形式表現出來。葉德嫻和吳孟達仍然保持本身獨特的搞笑特色，可惜張敏的新造型完全閃耀不出艷光，劉德華不少場面更顯得形容憔悴甚至貌合神離。

但《與龍共舞》仍是一致看好的賣座冠軍。《九一神鵰俠侶》由劉德華的天幕公司出品，儘管他本人落力演出，製作也絕不欺場，卻正因爲較有新意，估計不會太被觀衆廣泛接受，然而卻是四部賀節片中筆者的首選。

顧名思義，劉德華、梅艷芳、葉蘊儀三人的角色就像《神鵰俠侶》中的楊過、小龍女和郭襄。但梅艷芳主動與劉德華分離的理由卻不大成立——爲了免陷他於險境，卻要二人深受別離之苦，她自己仍每日活在被郭富城（飾銀狐）暗殺的陰影中，最後更差點累己累人。

然而這並不構成太大的問題，因爲影片的風格完全是連環圖那一套，形式就是內容。不知年代的未來背景，使美術設計的想像力可作天馬行空的發揮，加上凌厲的武打設計和特技，視覺效果不時使人耳目一新。配合極端至濫情的處境，可以有十分campy的效果，只可惜下半部逐漸失去開首那種遊戲的感覺，感傷的調子加上混淆的劇情、節奏及層次，使這次結合comics與camp的嘗試未竟全功。

劉德華自然施出渾身解數，有不少取悅影迷的小動作

及個人表演；但要一時扮孟波，一時扮楊過，演技仍未能得心應手。梅艷芳便勝在分飾姊妹兩角，幽怨和搞笑皆可盡情發揮，尤以後者最能證實她的喜劇才華。

一九九一年十二月十九日

（上）九一神鵰俠侶

（下）家有囍事

猴年賀歲片大戰

《雙龍會》、《神算》、《家有囍事》

今年四部賀歲片中，除了《我愛扭紋柴》押後推出外，《神算》、《家有囍事》和《雙龍會》已殺得沙塵滾滾，甚至出現了「篤數」傳聞。就片論片，埋單時《家有囍事》應是票房冠軍，《雙龍會》或居次，但《神算》提早以雙線聯映，《我愛扭紋柴》又暫避鋒芒，假期才攔腰殺出，形勢遂變得撲朔迷離。

本來賀歲片大戰誰勝誰負，主要是圈中人關心（及部分圈外人八卦）的話題。但今年較特別的是，永高公司及院線新成立，《家有囍事》若果能敲響勝鼓，對院線間的平衡將有重大影響。此外成龍、周星馳、周潤發、許冠文等超級巨星同場列陣對決，場面也是空前的熱鬧。

導演會包拍的《雙龍會》是最合乎規格的賀歲片，這樣一部熱鬧風趣的動作喜劇，新年觀眾絕對不應有何不滿；但成龍一人分飾孖生兄弟二角，由頭到尾場場都有他（不時是兩個「他」同時出現），卻使人有點過膩之感。事實上，成龍的電影愈來愈強調他自己的超級巨星身份，其他演員多數時候只是可有可無的陪襯。當他狀態最「弗」，不斷作挑戰高難度的亡命表演時，那種明星光芒仍可使他如一柱擎天。現在的他卻處於一個既要求變，又

不能放棄超級巨星地位的階段，《雙龍會》便將此暴露無遺。但孖生兄弟身份錯摸這種老套橋段，也實在只能出現在賀歲片（及導演會的籌款作）中。有時眞使人懷念當年成龍、洪金寶和元彪三師兄弟合作時擦出的火花。

許冠文多年來首次執回導筒的《神算》，劇情乍聽惹人期望，可惜卻見面不如聞名。當然，《神算》不算是一部很差的作品，它起碼有紋有路，有主題有笑料，比多數投機胡鬧的港片可取。從「許冠文作品」的角度觀察，更顯示了這個「作者」近二十年的創作歷程的一些新發展。

但無論如何，《神算》作爲一部喜劇，卻着實比許冠文以往的作品遜色。首先這回許冠文企圖認眞地講故事，甚至賣弄懸疑（毒販方剛的賬簿藏在那兒？）殊不知這一向是他的弱點，結果重蹈當年《天才與白痴》的覆轍，叙事成了喜劇的包袱（相反影片最惹笑的一場冷巷遮面大戰色狼，便完全與主線劇情無涉）。但《天》片始終洋溢着社會諷喻和言志野心，黑色喜劇風格更別樹一幟，局部場面甚至十分感人。

反觀《神算》，卻全無尖銳或感傷的調子，許冠文飾演的摸骨師傅雖是呃神騙鬼混飯吃，卻並不尖酸刻薄，反而對年青稅務調查員黎明諄諄善誘，勸他戒掉嫖賭飲吹等「不良嗜好」。在《新半斤八兩》中，許對傳統道德的堅持還可說是擇善固執，到《神算》卻全面發揮爲對下一代的說教了。

用黎明代替過去兄弟班時的許冠傑，是影片失色的另

一個關鍵。許冠文的中年情懷配搭黎明這青春偶像，自更接近父子師徒的關係；而觀點完全傾向許的一邊，也令二人的對手戲無法產生喜劇的化學作用。與成龍一樣，許冠文目前的問題也是個人星味太強，主宰作品方向之餘，卻缺乏像過往般斤兩相稱的兄弟拍檔。

《家有囍事》使人驚喜的，正是以一部群星賀歲的群戲格局，卻衆人都有出色的發揮。周星馳固然揮灑自如，與他演對手戲的張曼玉也顯出上佳的喜劇感（遠勝《雙龍會》中無戲可演），多場戲謔近期中西新片（由《人鬼情未了》到《阿飛正傳》！）的設計不落俗套，星仔同時面對張曼玉和李麗珍兩頭瞞一場，節奏出色，跳樓一幕更不乏神來之筆。

張國榮和毛舜筠這一對也功力悉敵，張的嗲型演技尤其使人刮目相看，只有黃百鳴依然故我比較失色，但東宮吳君如稍爲收斂的演出，甚至西宮陳淑蘭也不太過火，卻恰如其分的討好。整體而言，《家有囍事》能在家庭賀歲片的模式裏，作出天馬行空和淋漓盡致的「破格」發揮，不甘受《八星報喜》等安全的成功公式所囿，實在難能可貴。此外，影片雖然歸根究底不脫傳統保守的倫理意識形態，卻從不刻意強調；沒有任何言志和野心的包袱，使影片搞笑得來神采飛揚。

一九九二年一月三十日

性別和階級的政治

評《舞男情未了》

由《香港舞男》到《鷄鴨戀》，再到《舞男情未了》，舞男片持續受到歡迎，確出乎一般人意料之外——一個男性中心的社會，觀衆怎會喜歡看堂堂大男人爲金錢出賣自己成爲女性的玩物？第一部尚可靠三級綽頭及題材的新鮮感作招徠，《舞男情未了》已變成二級，不再賣弄甚麼造愛招式，而主要以劇情取勝，同時也將這類電影的意識形態暴露無遺。

影片故事簡單，舞男任達華受僱利用美男計，想哄女強人關之琳交還收購了的公司股權——可惜關之琳卻是一名同性戀者，對男性毫無興趣。於是任達華面對的，是一項「把彎的拗番直」的艱巨任務。

關之琳這個角色設計，完全反映了低下層男性觀衆的最大恐懼。他們自覺經濟能力和社會地位低下，女強人（就像一切有財有勢者）絕對可以使他們自卑，唯一的安慰是來自傳統的性別優越感。（因此當關之琳怒問移情別戀的情人，她有甚麼比不上「他」的時候，觀衆都開懷大笑——笑的正是女性沒有陽具的「欠缺」。也因此，描寫下層青年用「感情」征服上流淑女的《君子好逑》和《愛神一號》都大受歡迎。）但一旦女強人又是同性戀的話，

便連這一層心理上的優勢也失去。任達華的「舞男」角色的意義，在此便昭然若揭了——他是一個「專業」的女性殺手，亦即是一個「超級猛男」（super-man）。可憐的小男人觀衆就是認同他這一點，在征服關之琳的過程中挽回一點男性的自尊。

關之琳終於「洗心革面」，同時放棄了女強人和同性戀兩種身份，但求任達華陪她海上環遊世界便心滿意足。這個結局意識之保守是不言而喻的——女性不受男性追求固然不可容忍，連有點事業心也是逾越了她的本份。

性別之外，便是階級。方中信這種有錢少爺角色，幾乎凡港片必有；他的作用不外作爲下層主角追逐獵物（美麗而富有的女主角）的對手，證明情場裏金錢並非所向無敵。最後主角追求成功，一方面肯定了男性優越的神話，另一方面也滿足了觀衆對階級提升的嚮往。

本來人望高處自古已然，灰姑娘故事總不會缺乏觀衆。但港片使人大開眼界的，卻是那種「恨到出面」的心理愈來愈懶得遮掩，甚至經常拿出來討論辯證一番（《雞鴨戀》可說是一個經典範例）。其中一個關鍵，是今日的香港人只信金錢不信愛情，因此也沒有五、六十年代粵語片中的窮人那種自尊和自信——感情是主要的，對象原來出自豪門不過是額外的喜悅。

因此任達華對葉玉卿（舞男酒吧老闆娘）打的譬喻（桐油埕始終是桐油埕），及「再沒有飛上枝頭作鳳凰這

回事」的勸告，根本聽不入耳。與其說是爲了愛情，不如說是對關之琳這個代表雙重（性別的和階級的）征服的對象死心不息。因爲兩人從冤家關係到互動眞情的描寫，其實一點說服力都沒有。

男性只要面皮厚、懂耍手段，加上鍥而不捨，便可用「眞誠」感動女方——這只是下層男性一廂情願樂於相信的神話。「愛上」有財有貌的銀幕情人關之琳，便更加毋須解釋了。

任達華後來將達成任務賺來的錢，全買了首飾送還關之琳，只是把自己由舞男提升到大情人身份的必然手段，與愛情並無關係。皆大歡喜的結局，則再一次證實了偶爾兵行險着，才可以財色兼收。

反觀荷里活的《美國舞男》，結局儘管來自布烈遜的傑作《扒手》，但舞男與富家太太的一段情，卻切實成了他的救贖，而不是「飛上枝頭」那麼簡單。保羅舒里達的新作《Light Sleeper》重彈此調，結局時男主角的救贖也是來自愛情，而且是同一個社會邊緣階級的相濡以沫（放在《舞男情未了》便是任達華接受了葉玉卿的愛）。

但《舞男情未了》的結局受《風月俏佳人》影響，卻是明顯不過——上一集《雞鴨戀》更將此提到非常自覺的層面——原因自然是後者已成爲灰姑娘故事現代化最成功的版本。此外本片葉玉卿表演叫牀一幕，意念亦顯然來自《九〇男歡女愛》。片名的「情未了」三字，有沒有受

《人鬼情未了》的啓發？

看來香港年青一代導演的創作與當代荷里活電影的關係，也是一個蠻有意思的課題。

一九九二年三月十九日

復活節的續集電影

《辣手神探》、《男兒當自強》、《三人做世界》

每年復活節假期都有香港國際電影節放映大批冷門佳作，同時市面的主流商業片也各出奇謀，中西片的戲碼都十分熱鬧。《逃學威龍2》及《黃飛鴻之二——男兒當自強》開宗明義是續集電影，《三人做世界》儘管內容風格與《三人世界》和《三人新世界》大異，但也延續了二片的主要角色（林子祥、鄭裕玲、周慧敏）。至於《辣手神探》，只看周潤發與梁朝偉的神探與殺手角色惺惺相惜，便知吳宇森是在《喋血街頭》的言志及《縱橫四海》的遊戲人間後，重拾男性浪漫友情的一次變奏。

續集電影被拿來與上集比較，根本是無可避免。吳宇森的《喋血雙雄》三年前使人驚艷（尤其使洋人傾倒），頗有點妙手偶得之感；其後《喋血街頭》縱有片段氣魄更大，《縱橫四海》也特別輕靈，論電影神采，《喋血雙雄》依然無人能出其右。《辣手神探》傾力而爲，已無復那種揮灑自如，又全情投入的奇異吸引力。

原因之一是槍戰場面的動作設計，始終不及古裝功夫片容許的變化大；自《英雄本色》以來，這類型早已因濫拍而出現疲態。《喋血雙雄》完全是吳宇森個人電影風格的一次勝利，卻可一而不可再——尤其是當劇情主旨方面

沒有新意的時候。《辣手神探》正好暴露了吳宇森這個作者內涵的單薄，劇本不濟可說是致命傷——上半部的人物鋪排充滿有趣的潛質，可惜發展下來卻潰不成軍（像黃秋生變成一個最公式化的狂魔角色），不知與黃炳耀中途逝世有多大關係。

不過《辣手神探》整體上給人的觀感，最不妙的是槍戰場面太多太長，簡直拖垮了全片（尤其下半部）的節奏。缺乏節制一向是吳宇森的弱點（也是港片的通病），幸運的時候可以成爲作品意外的特色（如《喋血雙雄》把通俗劇元素推到極端，或《喋血街頭》的史詩歌劇味道），在本片卻只會使人感到疲勞。

在不同程度上，這也是《男兒當自強》的遺憾。壓軸兩場大戰（直闖白蓮教虎穴、與甄子丹決鬥）之間幾乎沒有喘息的空間，白蓮教大戰一場也拖得太長，且缺乏新意。以武打設計而論，儘管仍能做到使人目不暇給，論豐富多采的新鮮感卻顯然不如上集。

劇情方面亦復如是，但孰優孰劣則見仁見智。上集《黃飛鴻》人物衆多，線索較繁，主題也駁雜淺露，但感覺卻比《男兒當自強》豐富。下集去掉寶芝林的背景及衆師徒關係的刻劃，劇情固然比較集中；中西文化明智結合才是中國革命的出路和自救的正途，這項主題也更加突出，但也同時把這題旨反省欠深度的缺點暴露無遺。例如安排黃飛鴻以針灸麻醉配合孫中山的外科手術，來「說明」中西醫術（以至文化）可以水乳交融，可說同時反映

了香港人的自信與天眞。

話得說回來，重新創造的黃飛鴻角色及結合中國近代史的格局，的確給了徐克一個很好的憑藉，來抒寫他的家國言志情懷，同時動作片的類型要求，又使他視覺動感方面的長處大有發揮的餘地，兩集《黃飛鴻》觀衆皆反應熱烈，第三集仍大有可爲。徐克目前比吳宇森幸運，且看後者赴美拍西片的經驗，會否爲他帶來急需的突破吧。

至於《三人做世界》，使人印象較深的是放棄了上兩集愛情喜劇的格局，着力刻劃家庭的危機及生活的困頓。這個路線的轉變，不知與時局的變遷有無直接的關係？片名改爲「做世界」，是指主角三人合力設下騙局，從騙子和「表叔」手上騙回巨款。這點與近期的《富貴黃金屋》可謂如出一轍，都強調小市民以毒攻毒，滿足他們反擊惡勢力的搶錢狂想。可惜的是，二片的佈局都驚人的兒戲，與社會生活寫實的包裝完全格格不入，這方面港片的智能，總是遠遠落後於身體動感的設計。

《逃學威龍2》是一個很大的失望，對此片成績的檢討，且留待將來與《藍江傳之反飛組風雲》一起進行，也許可以歸納出一些陳嘉上和劉國昌這一代年青導演的特點。

一九九二年四月二十三日

題材意識的「黑幫化」

談《明月照尖東》

近數星期，電影界發生了兩宗駭人聽聞的兇殺案，黑幫肆虐影圈忽然成了市民議論紛紛的話題。其實香港電影界與江湖黑道的關係由來已久，只是從沒有如今般無法無天，所以過江龍（大陸及台灣的）來港意圖分一杯羹，以至獨霸天下的說法頗令人入信。

大家都會想起的，是現實反過來模仿電影的問題。月前的金舖械劫案出動AK47輕機槍以至手榴彈，便有如《省港旗兵》以降的警匪片那麼誇張。最近的蔡子明及黃朗維被槍殺案，殺手行事的戲劇化便跟港產片的情節不遑多讓——分別在現實裏的殺手只讓人覺得冷血，電影中的殺手卻多數被美化爲俠骨柔腸。

除了這些直接的聯想外，香港電影在題材意識上的「黑幫化」，也是一個值得探討的現象。題材上黑幫片的比重自「英雄片」興起便日趨重要，去年又有「梟雄片」的出現拾其餘緒；其主要的一個基調，就是對法治的挑戰。流風所及，其他類型如警察片及青少年問題片亦莫不以強調個人英雄，蔑視制度和法律束縛爲能事。

本來這也沒有甚麼，關鍵在影片肯定的個人英雄背後，有沒有對他人的尊重及一些做人的基本decency。令

人吃驚的是，港產片要觀衆認同的主角，經常是欠缺這些素質的。例如《明月照尖東》這部同期比較觸目的警匪片，兩名主角一警（黎明）一匪（張學友），皆被浪漫化爲正面角色，其實都是橫行霸道，恃強凌弱的卑鄙之徒。他們最大的「美德」，就是對風塵女子關之琳痴心一片——爲了她，周圍的人（不論無辜與否）經常被他們拳打腳踢，甚至賠上性命，似乎都是理所當然。張學友飾演的瘋狂殺手，最後爲了不傷害愛人而獨自炸個粉身碎骨，更儼然成了一個偉大的情聖！

從黎明這個「有牌爛仔」的描寫（假公濟私、酗酒生事、失槍不報），已可見編導對警察這執法行業不懷好感。張學友光天化日在尖東鬧市執行槍殺任務，竟把汽車駛上行人道的廣場上，又暗示死者是個收黑錢的差佬，更把那種無法無天的黑幫意識發揮得淋漓盡致。

離港不過半月，看了大批外國電影，再看《明月照尖東》，最強烈的感覺便是香港電影實在討厭——這與製作水平和技巧無關，純粹是那種病態的意識及「非人化」的嚴重程度使然。

一九九二年五月二十八日

三級標記持續吃香

從《大鹹濕》想起

香港電影的三級片潮流，自去年葉玉卿現象成爲城市話題後，便蓬勃發展尙無衰竭之勢（九一年送檢影片共一千三百三十七部，列爲第三級的竟佔百分之四十二強）。在大部分小本投機的色情片之外，高志森監製、黃霑主演（或主持）的一系列三級片實有一談的價值。

前年的《不文小丈夫》及去年的續集《銀座嬉春》皆依循同一條公式，由黃霑飾演鹹濕教父，帶同黃光亮（代表典型的好滾麻甩佬心理）及另一純情小生往韓國及日本冶遊。基本上仍屬處境喜劇，但裸露不多而以意淫爲主，同時黃霑以識途老馬姿態口沫橫飛，爲觀衆「增廣見聞」的基調亦一早建立。

今年三月的《不文騷》是個轉捩點，這不僅指「陳奧圖」這化名導演首次登場（剝削女同性戀的《禁色》更早於去年完成，在港卻排在《不文騷》後推出），更指影片在「口淫」的密度及勇於粗鄙（所謂cheap）的肆無忌憚方面皆屬空前。此外劇情上更少矯飾（只剩下兩個電視台成人節目鬥法的單線劇情），更多利用演員（黃霑、尹光、朱咪咪、葉子楣）的公衆形象和本色表演，可說早爲《大鹹濕》的「紀錄片」方式作好了過渡的準備。

當然另一個重要的刺激，是同一院線上一檔的低成本僞紀錄片《大迷信》，竟比《不文騷》還要賣座。《大鹹濕》從片名到宣傳海報，再到片中強調用特殊鏡頭「偷拍」色情行業實況，都擺明以《大迷信》爲抄襲／戲謔對象。事實上所謂實錄全是做戲咁做，但觀衆也並不介懷，只要這個僞裝可以增加他們偷窺的快感——由於對象也是偷偷摸摸的色情事業，攝影機的入侵甚至顯得理直氣壯。

影片最有「創意」及使人留下印象的一場，相信是被直擊訪問的一名妓女的自白了。儘管其眞實身份成疑，但聆聽她娓娓道出妓女生涯中種種多姿多采的見聞，效果就和收費色情電話服務一樣，都是提供了一種意淫的滿足。另一方面，「紀錄片」的形式也容許黃霑有更多的旁白，用言語向銀幕上完全被動的女性大肆輕薄，比《不文騷》中的口淫更直截了當。，

從構思到拍竣上映不足三月的驚人速度，已可猜到《大鹹濕》即使從趣味性的角度衡量，也不會怎樣「有料到」。不過它那豁了出去的三級包裝，卻完全迎合當前的觀衆心理；影片反覆強調「鹹濕有理」及「富有富風流，窮有窮快活」（即色情消費豐儉由人）的道理，普羅大衆也自然覺得「啱聽」之極。

從假托「不文」到直言「鹹濕」，是代表了社會風氣的開放？抑反映了世紀末的道德淪亡？從影片本身，我們看不出心平氣和解除傳統性壓抑的健康態度，而只見利用三級制帶來的自由，大肆公開地借傳統壓抑和扭曲的性觀

念來意淫一番。這情況就跟在大庭廣衆間亂講粗口一樣，反映的可能是大衆在後六四時期，一種懣憤不平而又消極無奈的逆反心理。

一九九二年六月十八日

江湖難笑傲　癡心付流水

《東方不敗》的政治與性

徐克眞是拍續集的高手，《笑傲江湖II之東方不敗》也是一部古怪得使人大開眼界的續集電影。除了一名配角藍鳳凰仍由正集的袁潔瑩飾演外，令狐冲、岳靈珊、任盈盈等主角全部換了演員。故事發生於一年之後，與正集完全無關（對後者結局時拾得葵花寶典的歐陽全／張學友這條爲續集而設的尾巴絕口不提）。

但那可全不打緊，不論重拍黃飛鴻傳奇或改編金庸的小說，徐克從來都是借題發揮。前年的《笑傲江湖》主要是摘取原著岳不群覬覦林家的葵花寶典一線，加入明朝東廠太監等角色（原導演胡金銓的影子呼之欲出，幾方人馬勾心鬥角盜經也使人想起《空山靈雨》），情節已幾屬全新創作；在原著對僞君子及人心險詐的諷刺之外，更加插大量後六四對中港政治的感慨和嘲弄（如「河水不犯井水」、「極少數人」等對白影射）。

《東方不敗》的改編方法大同小異，抽取的是原著東方不敗與任我行你死我活的權力鬥爭一線，加入同是胡金銓電影常見的東廠及倭寇（《忠烈圖》）角色。儘管相隔兩年，六四的影子仍陰魂不散——向問天痛心疾首「公道不在人心，是非全憑實力」，任我行誓言「我們的血是不

會白流的」，血戰當晚任盈盈勸華山弟子帶傷者離開，也使人想起當年香港赴京學生的安然撤退。

事實上，在《笑傲江湖》結局時，令狐冲等華山子弟已有無家可歸，像苗人般到處流浪之嘆，隱約包含了香港人的一聲嘆息。《東方不敗》更反覆辯證「笑傲江湖」實不可能，令狐冲與師弟們分開一年就是爲了分頭找個好地方歸隱，卻連這亦屬奢望（任我行：「有人就有恩怨，有恩怨就有江湖。」），最後只有遠走扶桑，移民避禍的喻意終於正面點明。

由林青霞飾演東方不敗，是影片最精彩的神來之筆，在港片十年難得一見。原著中東方不敗自宮後變得不男不女，戀上楊蓮亭的描寫亦一如太監的變態行爲，絕對使人噁心。選中林青霞來演繹卻一反此窠臼，不但造型俊美富英氣，更演出了一代梟雄人性的一面；加插他／她對令狐冲動情的妙筆再度兵行險着，卻荒唐及campy得來出奇的淒艷動人。陰陽人角色在《倩女幽魂》系列的樹妖姥姥（劉兆銘）身上已使人印象深刻，想不到林青霞的東方不敗更勝一籌。性別的撲朔迷離（林青霞早在《刀馬旦》已有反串），及配音在美學上的重要性（一身兼發男女二聲），確是研究徐克電影的兩條重要線索。

李連杰的令狐冲雖不及許冠傑的親切可愛，卻於大局無損，因爲林青霞才是《東方不敗》的主角及成敗的關鍵。影片的主題在她身上有集中的體現——若說令狐冲代

表淡泊名利，江湖隱退的嚮往，任我行便是野心勃勃一統江湖的傳統梟雄；東方不敗卻在兩者之間，現實裏是個政爭權術高手，念念不忘爲苗人立下萬世功業，另一方面卻對令狐冲「皇圖霸業談笑中，不勝人生一場醉」的感慨大起共鳴。

當然，看徐克的電影，絕不能要求細膩的心理描寫。但令東方不敗雖非有血有肉，卻可使人刻骨銘心的，正是一個「情」字。她明知以自己不男不女之身，對令狐冲的一番情意自屬無望，於是臨死前也不透露與他昨宵繾綣的是否自己：「我要你後悔一世，我要你永遠記得我！」加上凄怨的眼神，冉冉飄失於虛空的衣袂飛舞，眞是影史寫失戀有數的美妙昇華時刻。

話得說回來，影片對東方不敗移花接木，安排自己的舊愛詩詩（余安安）陪令狐冲一宵的交代，明顯會使大多數觀衆安心（和主角發生關係的畢竟是女人），但也反映了一種根深蒂固的同性戀恐懼症。令狐冲在生死決戰關頭，仍念念不忘追問昨夜牀上的伴侶是不是她，正爲此下了道絕佳的註腳。反觀西方膾炙人口的舞台劇《蝴蝶君》（M. Butterfly），主角與愛人同居十年仍不察對方是男兒身，還是改編自眞人眞事呢！

若影片對此情節關鍵不作清楚交代，讓觀衆與令狐冲一樣疑幻疑眞，耐人尋味的程度及層次其實更高。不過如今東方不敗逐漸轉「性」的描寫，已足夠讓同志觀衆們津

津樂道——他發現自己不再愛女人及對男性心生傾慕，簡直是一次同志coming out的過程；最後聲音與化妝變成十足的女性，更可能是所有具「轉性」（transexual）傾向者每日的夢想。

一九九二年六月二十五日

（上）笑傲江湖 II 東方不敗

（下）審死官

舊片傳統，現代新意？

《92黑玫瑰對黑玫瑰》及《審死官》

同期推出的《審死官》及《92黑玫瑰對黑玫瑰》票房號召力固然相去霄壤，但不約而同皆向五、六十年代的粵語片取材（馬師曾與紅線女主演的《審死官》更是四八年的製作）。然而兩者的「改編」或「再創作」的方向又是那麼不同。

重拍舊片的潮流當然不自今天始，十年前如日方中的新藝城就曾重拍粵語片喜劇《難兄難弟》，但從劇情到包裝都改至面目全非。其後徐克監製的《英雄本色》、《倩女幽魂》、《黃飛鴻》等，皆成功在借題發揮或改頭換面，使人耳目一新。《審死官》儘管在現代化演繹及綽頭的加插方面與舊作大異，基本劇情卻亦步亦趨。《92黑玫瑰對黑玫瑰》則走另一極端，故事全新創作（與六五年南紅、陳寶珠主演的《黑玫瑰》全無關連），僅拿舊日粵語片的種種元素作爲戲謔／MAD的對象。

《92黑玫瑰對黑玫瑰》的意念甚佳，可惜只有中段（梁家輝與邵美琪被困古老大屋）較能拍出妙趣。前三分一馮寶寶與黃韻詩這兩名「黑玫瑰」傳人尚未出場，情節便流於東拉西扯，全靠毛舜筠的落力表演及梁家輝（飾演警探呂奇！）不自覺的「自我戲謔」（self-parody）博君

一粲；尾段婚禮之後大打一番更是草草收場。

這其實不難理解，影片中段是在一個封閉的空間內，九十年代的主角被逼面對六十年代的電影神話——從武俠片常見的易容、點穴、機關，到苦情戲的負心、失憶、錯認，都可以一一重現而使人莞爾。特別有趣的是梁家輝求黃韻詩原諒的兩場合唱，曲詞皆屬六十年代的懷舊，字幕卻提示出九十年代的卡拉OK感性，可謂全片最camp的神來之筆。

一旦脫離這個集中的處境和戲劇空間，影片結構上的散漫便暴露無遺。例如婚筵上被毒啞的鄰居指手劃腳想揭穿梁家輝的警察身份一場，便是典型的處境喜劇場面，可與上文下理完全無涉。最後歹角被誅，其實並未解決兩主角現實裏被誤認作兇手的問題，也反映了影片前段的經營只是無的放矢。

當然作爲卡通化的遊戲之作，只要風格夠強，演員夠放，也可以做到毫無冷場。可惜邵美琪欠缺喜劇細胞，生猛的毛舜筠又中段開始失踪；此外可能因製作條件或品味所限，影片的美術和攝影也不夠賞心悅目，使人無法不注意到情理及製作上種種粗疏之處。

反觀《審死官》有原作「打底」，不但故事比較完整，主題也比較統一，再次證實了當代香港電影的編劇水平落後於製作甚遠。固然這也是日積月累的結果，像新版《審死官》加插的不少綽頭，事實上確能引起觀衆熱烈的反應——在以刺激觀衆即時反應爲前提的創作心態下，編

劇的精力自然都放在設計煞食場面和抵死對白方面。於是小聰明被發揚光大，主題結構等等便不屑一顧。

話得說回來，如今的編劇可能難求創意，但技巧無疑比當年不少粗製濫造的粵語片優勝得多。楊工良編導的舊版《審死官》，製作簡陋固不消提，劇本也像只有一個大綱，連分場也未弄好似的（例如開場竟要順序交代楊秀珍丈夫被毒殺的過程——也許是爲了照顧當年婦孺觀衆的欣賞程度）。新版則於片初加了兩場戲，使宋世傑夫婦（周星馳、梅艷芳）的出場更加先聲奪人，個別原有的場面亦難免加油添醬一番。

舊日粵語片的資源有限，除了故事本身的吸引力外，便要靠演員的明星氣質及個人演繹，《審死官》最可觀的也是馬師曾和紅線女的表演。新《審死官》的周星馳和梅艷芳固然並不示弱，但已毋須獨挑大樑——清朝背景的服裝、佈景和造型是一個賣點，程小東設計的動作武打場面是其二，笑料方面更加誇張及增強密度，甚至不避粗鄙是其三，最後還不忘加插杜琪峰最擅長的煽情——在打一百大板之後，周星馳更慘遭遊街示衆，獄中被行刺後更要裝瘋騙妻，皆爲舊版所無。

今天香港的喜劇電影，自由奔放肆無忌憚是它的特色。像把山西布政司派來行賄的兩名家人寫成同性戀，便是典型此時此地的幽默，不過亦無傷大雅。又如周星馳與吳孟達公堂初遇的一場對手戲，及周、梅二人公堂上調情一幕，都能把演員之間的化學作用盡情發揮。但屢屢以吳

孟達放屁及「交叉窿」等意淫來製造笑料，卻反映了一種樂於低俗的格調（相對上杏仁茶與人奶的錯摸已算樂而不淫）；一些信手拈來的細節綽頭（如《沉默的羔羊》的瘋人口罩）亦流於胡鬧輕佻。

但今天重拍《審死官》有甚麼意義？若說諷刺中國官場官官相衛、貪污受賄的官僚作風，宋世傑這個人物的塑造，只代表了中國民間在長期欠缺法治下，老百姓一廂情願的阿Q式發洩而已。扭計師爺要有用武之地，對手若非糊塗縣官（鄭君綿），便得是清廉的八府巡按（秦沛）。若非後者秉公辦理，宋世傑怎能把衆官嘲諷得逆來順受？（踏地的設計及「官喎！」的嘲笑皆跟足馬師曾舊版的演繹。）我們的觀衆若對影片大起共鳴，只反映出大家對香港社會公平和司法制度的信心已所餘無幾（在佳寧案及聯交所分餅仔案之後）。影片的英文名Justice, My Foot！正是這種心態一個很好的註腳。

一九九二年七月二日

後記：

《92黑玫瑰對黑玫瑰》後來愈映愈旺，票房逾二千萬，映期更長達半年，成爲全年香港影壇最大的奇蹟。筆者對該片另一角度的分析，可參閱另册《觀逆集・中外電影篇》中〈92－93香港電影的後現代轉折〉一文。

機關算盡的豪華俗品

《鹿鼎記》

暑期第一檔的港片票房是出奇的好，不少第二檔的戲碼要延遲推出，其中最熱門的自然是《鹿鼎記》，據說優先場收入已過千萬。

事實上，今日重拍《鹿鼎記》，再找周星馳飾演韋小寶，這主意本身已立於不敗之地。不但演員和角色都是家傳戶曉的普及文化英雄，風靡一時的韋小寶固已成爲一個時代的香港精神的典範，周星馳近年的冒起或有各種其他因素，可以肯定的是決非別樹一幟，而是一脈相承。兩者走在一起還不是天作之合？而編導對韋小寶這人物在此時此地的意義也十分敏感，如強調他本胸無大志，只求渾水摸魚，卻經常處於多方（政治）鬥爭的夾縫中，身不由己、險象橫生之餘，靠機靈滑頭不但逢凶化吉，更左右逢源財色兼收，處處與後過渡期的港人處境和狂想一拍即合。

但《鹿鼎記》拍出來的效果通俗有餘，卻差強人意。儘管製作上不惜工本，請來程小東和奚仲文負責武打動作和美術服裝的設計，加上蕭若元的劇本策劃，黃霑的主題曲……但一切加起來只能使包裝悅目一點（不過亦熟口熟面），卻無法有機地使整體的品質有多少提升。例如片頭

字幕仿效胡金銓／《笑傲江湖》的書法式典雅，首幕驚拜出場卻不惜抄襲萬寶路賀年廣告大跳腰鼓舞，已可見王晶那精明的商業頭腦，根本不把作品的統一風格放在眼內。利用韋小寶的假太監身份製造大量不文笑料，更毋論矣。

更嚴重的是，周星馳的演出反不如在《審死官》般揮灑自如，一來可能由於他今日演韋小寶已稍嫌超齡（梁朝偉的演繹始終是經典），二來也因爲原著的人物情節太豐富了，儘管改編已濃縮得不錯，卻又捨不得放棄任何機會大攪笑料綽頭。一味追求密度之下，反而犧牲了星仔不少自發的神采，而且令所有角色變成卡通化和表面化；像原著及電視劇中十分重要的韋小寶與康熙的情誼，本片便輕輕放過——當然，溫兆倫也無法跟當年的劉德華相比。

一九九二年七月三十日

反斗與說教之間

《反斗智多星》、《丐世英雄》、《新龍門客棧》

本周開畫的新片不乏惹人注目的暑期壓軸作，像西片《本能》（Basic Instinct），其三級驚慄色情包裝幾已能確保大收旺場。另一部美國爆冷賣座的《反斗智多星》（Wayne's World）卻未許樂觀，因爲影片的對白和笑料十分美國化，甚至是某種青少年電視文化的產物，本地觀衆難免有不小的地域文化隔膜。不過發行公司已花了不少心思在字幕和宣傳上，力求傳神（不求直譯）的粵語字幕幾乎是另一次創作（大量引入本地普及文化的名字和用語），與原文對白參照下可提供額外的樂趣。

《反斗智多星》可能使人想起本地的「無厘頭」電影，但其實並不新鮮，像把美國電視節目《Saturday Night Live》搬上銀幕，十二年前已有《鬼馬兄弟》；近年也有兩集《白頭神探》及《反斗神鷹》等「出位」喜劇風靡一時。不過和本地無厘頭喜劇相似的是，愈來愈玩世不恭無傷大雅，充份迎合年青人的貪玩醒目心態（像《反》片便來幾個不同的結局讓觀衆選擇，一點也不天眞幼稚）。然而在盡情「反斗」之餘，卻全沒有一點「反叛」的意思——也許在這個年頭，爲現實的齷齪而憤怒動氣，已是太老土的一種情操。

無論如何，Mike Myers在美大受歡迎，和周星馳橫掃全港一樣，首先取得了年青人的共鳴，代表了某種反權威又無奈的時代精神。從這角度看來，許冠文主演的新作《丐世英雄》仍然突出他的「青年導師」角色，仍有牢不可破的主題原則和道德訓誨，今日的觀眾能否受落是一個疑問。

擇善固執本是許冠文電影一貫的特色，問題是人到中年後，不免囉唆得近乎說教，上一作《神算》更以叔父身份教訓青春偶像黎明，勸他戒掉各種「不良嗜好」。當年許氏兄弟拍檔時，許冠文的角色便沒有這麼一面倒，如舊《半斤八兩》中的偵探社老闆，便比《新半斤八兩》的雜誌社社長刻薄自私，反不如被他剝削的夥記般得人同情。

《丐世英雄》中他飾演退伍連長，時刻不忘以照顧四名下屬爲己任，最接近的前作應是《雞同鴨講》——同樣是傳統面臨西化／新潮的衝擊，這回是軍人紀律和集體理想（儲錢返鄉下開馬村）受到「一切向錢看」的「自由化」思想腐蝕。起初許冠文堅持原則卻節節敗退，但和《雞》片一樣，最後都是靠醜化對手（陳惠敏原來是靠打劫發達）來反敗爲勝；張堅庭改投對手陣營後來悔過，也跟《雞》片的許冠英如出一轍。不過《雞同鴨講》的許冠文，仍有較多孤寒老闆抱殘守缺的反省和批評，《丐世英雄》中卻義無反顧地，肯定自己有如仁慈的專制家長的一切作爲。

不錯，許冠文愈來愈像一個苦口婆心的家長，既是他

個人年齡心境的反映，也蠻有中國傳統文化的特色。儘管對大陸在開放改革潮下各種光怪陸離現象的諷刺，有不少張堅庭和陳友的筆觸，《丐世英雄》的主題意念和道德感，以至對大陸人的美化（使人想起《合家歡》），都是不折不扣的許冠文本色。影片拍攝倉卒的痕跡固然比比皆是（像廣州的場景全部在香港拍攝，穿崩不少），但整體卻比《神算》惹笑得多。

社會諷刺方面，無論廣州（如酒店北妹賣淫、模仿郭富城的歌星）或香港（行劫麻雀館出動AK47和手榴彈、地盤黑市勞工的苦況）都嫌表面，最可觀的仍是許冠文的個人表演（捐血一場可謂經典）及一些出人意表的荒謬設計（如洗手間內放爆竹的惡作劇）。

同是喜歡借片言志，徐克的電影便比許冠文來得討好。關鍵除了前者有年青觀眾喜愛的快節奏和繽紛動感外，更因徐克的感慨沒有許冠文流於說教的中年情懷色彩。但他監製和編劇的《新龍門客棧》，成績卻令人失望。林青霞在《東方不敗》可以顛倒眾生，本片的扮相依然俊俏，可惜性格刻劃失色，最後更死得莫名其妙。同是飾演反派高手，甄子丹也比前作《男兒當自強》失色，更不用說與舊《龍門客棧》的白鷹媲美了——決鬥時一手一足突然被削成白骨，簡直使人啼笑皆非。

影片最關鍵的致命傷，是既保留原作場景集中於客棧的構思，又恐怕觀眾沉悶而拚命堆砌——加插張曼玉的老闆娘角色（受胡金銓的《迎春閣之風波》或《喜怒哀樂》

中改編京劇《三岔口》的《怒》啓發？），搞出一段二女一男的三角關係；又安排一場接一場的動作打鬥，務求全片絕無冷場。殊不知這完全違背了原作構思的精神，場景和處境的局限，又使徐克一組人擅長的天馬行空作風無用武之地。

舊《龍門客棧》可說是胡金銓的代表作，處境簡單而集中，角色重造型而輕心理，但人物的出場及場面動靜的對比，有如音樂般抽象的韻律美（京劇配樂提示出這套美學的淵源），那種節奏感正是純電影的魅力所在。

此外，胡金銓愛拍明朝宦官逼害忠良的歷史背景，自有其民族和歷史的感懷；選擇武俠片的類型，也自有他對俠義精神的嚮往。但這些從不靠多餘的對白或情節交代，只見抽象的動感和節奏，而一切盡在不言中。像《龍門客棧》，便要比畫公仔畫出腸的新版含蓄蘊藉，餘音裊裊得多了。

一九九二年八月二十七日

市場考慮與寫實誠意

《刺殺葉利欽》、《兩屋一妻》、《92應召女郎》

《黑貓II之刺殺葉利欽》賣座平平，亦意料中事。影片從取材到拍攝，皆非以本地市場爲首要對象，反而希望以B級動作片的姿態，在賣埠方面取得更多甜頭。所以才有聳人聽聞的國際政治暗殺橋段，及大量占士邦式動作追逐場面，外景也遠赴美加和莫斯科拍攝。當然，最煞食的賣點仍是港片最擅長的武打動作設計，加上由女星（梁琤）拚力演出，目前這方面仍是香港電影獨領風騷。

但影片始終難登大雅之堂，主要並非製作上的原因，而在不少主要情節犯駁不通，文戲對白細節馬虎兒戲（洋人角色全配粵語的本地版本自然更差）。不過這些都是港片一向的陋習，而且也對B級片的賣埠影響不大。《刺殺葉利欽》最有趣的，反而是那種一心一意爲外埠市場，徹底擺脫一切香港影子的刻意。除了男女主角是黃皮膚的中國人外（但都是爲美國中央情報局做事，梁琤的黑貓更變成一個半機械人），所有其他角色都是外國人（正反派分別是美國的CIA及密謀行刺葉利欽的俄羅斯恐怖組織）；所有劇情發生的地點都在香港之外。

以現代爲背景的科幻奇情動作片，竟然對原產地絕口不提，以泯滅自己的身份（identity）來爭取國際市場的

接受；除香港電影外，這種例子實在罕見。同期上映的同類型美國片《再造戰士》（Universal Soldier）是一個很好的對比——主角同樣是死而復生的半機械人（靈感來自《鐵甲威龍》），尚格雲頓和龍格連也都是來自歐洲的演員，但全片無論那一方面都美國得不能再美國。例如兩名主角橫跨兩世的衝突，其實代表了自由派和保守派美國人看待越戰的兩種不同態度——前者認爲參戰是一場錯誤，但往者已矣，來者可追；後者卻拒絕接受失敗的事實，無時無刻不找尋機會一雪前恥（如波斯灣戰爭便被視爲美國擔任世界憲兵的一次越戰的延續，大勝後舉國歡騰殊非偶然）。

當然市場是一個重要因素。美國本土市場已可自給自足，《再造戰士》自然可以純美國片的姿態出現；加上美國文化的影響無遠弗屆，外銷也絕不成問題。香港本土市場卻始終有限（但如近期的兩集《鹿鼎記》，便單以港、台兩地爲對象仍可盤滿缽滿），而《刺殺葉利欽》的「全盤西化」，不知是否同時反映了香港其實並無一個大家執着認同的文化身份？這種情形要出現在其他亞洲國家的電影裏，相信便不大可能。

另一方面，陳友自導自演的新作《兩屋一妻》（原名《美國太太》），儘管也有不少場戲遠赴紐約拍攝，取材和基調卻是現代香港的寫實。當然，移民家庭及「太空人」題材在港片並不新鮮，但《兩屋一妻》勝在作者有長期的切身體驗，不少內容細節使人耳目一新。

嚴格來說，陳友和毛舜筠的演出都嫌過火，可能由於他們演慣喜劇的關係，也可能反映了導演對擺脫港片公式缺乏自信，不必要的喜劇調劑依然過多，二人演來也無法溶入角色而給人以患難夫妻的說服力。挽狂瀾於既倒的，是飾他們小兒子的童星陳志豪，演來眞摯自然惹人好感。對比之下，益使人相信以目前香港電影習以爲常的模式（如神經緊張的節奏、明星誇張的表演，對觀衆即時反應的重視），根本難以成功處理任何寫實的題材或較有深度的人性刻劃。陳友這次勇敢的嘗試是值得讚賞的，因爲他起碼有拍攝具意義和眞情實感題材的誠意。在無法擺脫市場考慮下有這樣的成績，已算十分難能可貴。

還有一點值得一讚的，便是認識到現場收音對寫實電影的重要性——試想那童星大量自然半即興的對白，改爲事後配音將會何等失眞及大煞風景？同樣道理，《92應召女郎》遠比意料中可觀，現場收音也是一個重要的因素。尤其是葉玉卿的演出，使人刮目相看——她不算演技精湛，然而勝在感情投入，「放」得自然——但若改爲事後配音，觀感將會大打折扣。

《92應召女郎》第一點使人欣賞的，是放棄了剝削這類題材色情和煽情的一面，比較側重角色的感情和人性的正常反應。這本來沒有甚麼，但相對於大部分人物卡通化、感情扭曲變態的港片來說，便殊不簡單。

也許由於篇幅關係，吳嘉麗和吳綺莉的戲份甚少，張敏一節亦點到即止（她爲向丈夫報復而自願當娼，也過份

奇情而欠缺說服力）。劇情主要集中在葉童和葉玉卿的兩段愛情故事身上，究其實都是空中樓閣的童話（如後者得南非巨富之子求婚），有些一廂情願的樣板角色（如前者的愛人是留學美國歸來的窮音樂家）。但導演錢永強的手法流麗，人情世故的掌握基本上合乎情理，情節老套之餘也有適合時宜的改動（如葉玉卿是主動留下回到眞愛尹揚明身旁，豪門翁姑悉其身份卻沒有橫加阻撓）。全片使人看得舒服，是近期港片午夜場經驗的一次意外驚喜。

一九九二年十月十五日

三級壞女孩的女性觀點？

《慾海潮》vs.《我來自北京》

近期有一中一西兩部三級片，宣傳上噱頭十足，午夜場或開畫初段票房不俗，但很快便後勁不繼，顯然是受到觀衆口碑的影響。《慾海潮》（Poison Ivy）的情況最簡單，片中其實並無屬於三級的裸露性愛鏡頭，電檢處這回「慷慨」助它一臂，相信只是由於其題材（未成年少女勾引同學父親）「意識不良」。一般以爲前《E.T》童星茱巴里摩（Drew Barrymore）主演三級片必定「有嘢睇」的觀衆，自然會大失所望。

至於《我來自北京》，首先使人留下印象的，應是海報上兩名女主角不穿衣服卻頭戴中共軍帽的設計（但後來還是被勸諭塗掉帽上那顆奪目的紅星），可惜這類創意在影片卻難得一見。不過它作爲三級片最大的致命傷，還是主角周弘的大膽暴露場面竟然大量使用替身，這對九十年代看慣三級片的觀衆來說，簡直是侮辱他們的智慧！

巧合的是，二片都是寫一個女人運用美色和心計，不擇手段地向上爬的故事。當然，論戲劇鋪排，文藝片格局的《慾海潮》自比色情片定位的《我來自北京》認眞細緻，但也一切在觀衆意料之中，談不上是甚麼佳作。反而《我來自北京》的劇情和意識形態，在港片的脈絡中卻值

得一談。

首先是周弘的大陸新移民身份，一方面反映了某種香港人對「燦妹」的迷惑，另一方面也提醒了我們，她來港後先苦後甜的奮鬥成功故事，不過是《跛豪》一類新移民發迹史的女性版本——陳寶蓮雖只是配角，卻印證了這類型電影鄉里團結互助的常規。由於商業類型片的關係，男的固然要靠膽正命平打出天下，女的也要憑出賣肉體工於心計才可出頭，實難辭對新移民有男盜女娼偏見之譏。但另一方面，他們又是所有觀衆接受的正面主角，因爲那種努力向上爬的進取心，以及對成功和發迹的嚮往，每一個功利犬儒的香港觀衆都可以認同。

有趣的是，這個女性版的新移民奮鬥故事，卻出奇地欠缺女性的觀點。這不但指性愛場面的拍攝與一般色情片的男性視點無異，更指劇情雖以女主角爲中心，但背後的意識卻毫無性別（gender）的自覺。例如同是有一個豪門公子垂青，《92應召女郎》中的葉玉卿最後決定回到貧寒的青梅竹馬男友身邊，便是一個男導演看女性感情心理的理想化觀點。《我來自北京》的周弘卻從不付出眞感情，和所有男人都是欺瞞、操縱和利用的關係——這正是資本主義社會最普遍的一種「人際關係」，無分性別甚至超越性別。影片劇情欠缺感情綫這一點，正好爲它貌似女性觀點實則「中性」的本質，作一個很好的註腳（當然嚴格來說，「中性」或「普遍的人性」到最後仍是男性中心社會的父權意識形態）。

回頭再看《慾海潮》，儘管在電影語言的層面，女導演Katt Shea Ruben並無甚麼女性觀點的建樹（特別是性愛場面的處理），但在敘事的層面，卻能通過富家女的旁白及感受，對女主角的所作所爲有一個愛恨交織的女性角度。例如二女考驗愛犬對誰更忠心一場，便極富女性感觸（feminine sensibility）。另一方面，富家女父親一角的失敗，其矛盾心理全無較有深度的刻劃，也可反證女導演對男性心理和行爲的觀察欠缺透視力。

《慾海潮》整體給人的觀感，是美國的中生代／中產階級／建制保守派（以自卑女兒的苦悶父親和自戀母親爲代表）已陷於奄奄一息的悶局，但對敢作敢爲富生命力的新一代女主角仍頗有保留（她始終難逃一死）。香港片《我來自北京》卻對周弘終於成功變成女強人歡喜讚歎，眞是兩個完全不同的世界。

一九九二年十月二十二日

抄襲與新意

《神槍手與咖哩雞》、《花貨》、《霧水丈夫》

近期港片在一片三級片投機風氣籠罩下，一些通俗作品卻拍出了點妙趣和新意。像張同祖的《神槍手與咖哩雞》便有很不錯的口碑，儘管不外類型公式的綽頭堆砌，但勝在爽快流暢，一些瘋狂漫畫化的招數也玩得到家（如倒吊凌空擁吻一場靈感相信來自《家有囍事》）。此外，張堅庭的「表哥」角色及對待李麗珍的「家長」作風，更有明顯不過的政治諷刺，雖只是坊間智慧的層次，卻勝在有完整的構思，顯出了拍商業片應有的誠意。

就連曹建南的《花貨》，也不是爛撻撻的飛仔撈女片。儘管羅美薇爲父還債爲母治病而當舞女的劇情老套可笑，但主要是帶出成奎安和黃光亮兩名「大佬」的動作搞笑戲（只在上半部出現作調劑），並沒有乘機製造性暴噱頭或激烈的煽情。劇情的主線其實是劉玉翠單戀張家輝單戀羅美薇（謝偉傑追求劉玉翠一線只求其喜劇趣味），這個青春言情片格局明顯來自Howard Deutch的《妙不可言》（Some Kind of Wonderful）——連男主角的工作（車房／船廠技工）及家人逼他繼續進修的小節都一樣。不過最重要的「雷同」，當然是劉玉翠的「男仔頭」造型和性格，及她協助心上人追求他的夢中情人的情節了。不

少場面和鏡頭之如出一轍，絕非「實屬巧合」可以解釋。

類似的全盤偷橋在港片中相信例子不少，但筆者感到有趣的，卻是午夜場觀衆對結局的反應。當張家輝醒悟劉玉翠才是他的最愛而追上去時，竟有不少觀衆開始失望地離座——無論劇情的發展多麼指向這樣的一個結局，他們還是希望看見男主角（認同的對象）得到他傾慕的美女完場（boy gets girl），而對情場失敗者的痛苦無動於衷。當然選角（casting）的因素有一定的影響——羅美薇固然溫柔漂亮我見猶憐，劉玉翠卻一直男仔頭到底，醜小鴨始終沒有一場變天鵝的戲——但也可以反映出觀衆對larger than life式浪漫和幻想滿足（wish fulfillment）的飢渴，而對甘於平凡的和諧幸福毫不嚮往。

巧合的是，同期西片《霧水丈夫》（Housesitter）也有這種A愛B愛C的情節，高蒂韓也暗中幫助史提夫馬田追求一度拒絕他的夢中情人，最後也是在成功的邊緣，史才醒悟高對他的情意之深而回心轉意。影片更借高蒂韓之口道出了這種結局的「合理性」——C視B的情意爲理所當然而一再迴避接受，A卻能眞正欣賞B的優點而不斷默默付出，若B仍對C執迷不悟而辜負A的一番情意，便眞正豈有此理！殊不知這種豈有此理的情況現實中多的是，也許這類電影「合情合理」的安排，正是爲了給現實裏傷痕纍纍的心靈一點安慰。

一九九二年十一月五日

古裝俚俗與越軌浪漫

《絕代雙驕》與《白玫瑰》

雖說自己甚麼港產片都看，但總有一些使我提不起勇氣入場的，像《上海大亨杜月笙》，拋出元彪來作號召也沒有用，因爲早知那是一套糟糕透頂的粵語配音日本片。又如《買起曼克頓》，雖知它曾在倉底放了一段日子，但總料不到黃志強的電影會糟到這個地步。《霧都情仇》還「好」一點，但開場長長的凌空升降（crane）鏡頭及濾色鏡（filter）的大量運用，已向觀衆宣佈了這是一部「玩嘢」電影；每個鏡頭的沙龍美感和動感，媲美廣告片之餘，也使人想起久違了的楊凡。

本周開畫的新片中，聲勢最勁的自然是永盛的《絕代雙驕》了。說那是永盛公司的電影，正因爲由誰導演都沒關係，認公司招牌已成了觀衆的共識，就像只認徐克或電影工作室的商標一樣。事實上，古裝武俠片復甦的功臣雖是徐克，但打鐵趁熱、推波助瀾而造成熱潮的卻非永盛莫屬。從《鹿鼎記》到《絕代雙驕》，最直接吸引觀衆的是它們的卡士，由周星馳或劉德華古裝夥拍林青霞，新鮮感之餘更有耳熟能詳的題材人物翻新演繹的親切感。由此可見，取材的眼光快而準也是永盛成功的重要因素。在芸芸金庸和古龍的作品中，先選《鹿鼎記》和《絕代雙驕》重

拍絕非偶然：韋小寶和小魚兒代表的醒目和玩世心態，最能與此階段的社會氣候及電影潮流脗合。由周星馳和劉德華來演繹也不作他人想，前者固然是「無厘頭」的濫觴，後者也在《九一神鵰俠侶》展露了這方面的喜劇才華。

在改編方面，也可見永盛的班底確是高手，無論加插了多少胡鬧綽頭及刪除了多少旁枝人物劇情，結構卻基本上可以成立，而且不致與原著相比面目全非。首集《鹿鼎記》由於是金庸的原著，採取的是濃縮合併法；下集《神龍教》由於前提是利用林青霞的東方不敗形象「食住上」，另行發揮的成分較大。到《絕代雙驕》，儘管一切改動也是由林青霞飾演花無缺（即改爲女性身份）開始，而且憑空加插了她與小魚兒的感情線（到後來垂危成婚索性自《神鵰俠侶》偷橋，就像賞善罰惡二使的角色取自《俠客行》一樣），但主要角色的關係雖重寫，性格卻維持不變。蕭若元和王晶的電視長劇經驗顯然可以大派用場，香港的編劇也許拙於原創，改編卻不無所長。

今年正式復甦的古裝武俠片，不分流派都有一點共同的特色，就是人物穿的雖是古裝，思想感情以至談吐都屬於現代香港。可能徐克電影工作室的出品較多歷史政治的寄喻及知識分子的懷抱，永盛的出品則無疑更多小市民的俚俗趣味；例如雙關的性笑話或意淫的情節（如春藥引發的烏龍笑料），幾乎逢片必有，而這卻是永盛或王晶電影早已頻頻採用的噱頭。又如《絕代雙驕》中吳孟達與葉德嫻這對冤家活寶，與《廟街十二少》可謂一脈相承，而二

人合作擦出火花卻始自《與龍共舞》。

不過，從《神龍教》和《絕代雙驕》都抓着林青霞扮男裝不放，可見《東方不敗》一片在這個古裝武俠片潮流復甦上的影響力。影響所及，包括這類型武打動作場面設計的概念，由上集《笑傲江湖》的奇幻仍有一定的實感，變成可以天馬行空的誇張。近期一個極端的例子，便是《俠女傳奇》。

至於同期的另一部新片《白玫瑰》，儘管並不完善，卻不乏可觀之處。雖說是《旺角卡門》的銅鑼灣版本，張曼玉這回飾演的角色更爲有血有肉——一方面是明星制度的關係（張曼玉的地位今時不同往日，張耀揚的號召力也無法跟劉德華相比），另一方面劇本也實在有更強的女性觀點。在一個高度傳奇（亦即不大合理）的故事前提（一名推銷保險的打工女郎與一個黑社會大佬擦出愛情火花）下，對現代女性獨立生活的苦樂和感情困境也有不少的篇幅刻劃，顯出了超乎商業考慮，對人性關懷的誠意。

只可惜由於種種局限，太多感情的描寫要通過對白傳達，而這又因非現場收音及張耀揚演技生硬而感染力大打折扣。一些美術設計方面的心思，如佈景和服裝的顏色格局（color pattern），也因製作條件的貧乏而變得不湯不水。不過無論如何，不少對白的編寫及場面的設計，都反映了編導對生活觀察的細緻及掌握戲劇性方面的才情（例如張耀揚痛下苦功學煮豬扒飯，又如張曼玉携豬扒飯長途跋涉會情郎，見面禮卻是迎面吃上一拳）。

從這種兩個世界相撞的題材歷久不衰，也可看出城市人對越軌感情的浪漫嚮往（在現實裏卻難以不顧一切地追求），及逾越日常沉悶生活軌跡的心理躁動。黑社會題材人物在港片佔的位置如此重要，除因動作片是香港電影一大類型外，也可能由於那個世界對財富不懈的追求，際遇的大起大落及隨之而來的缺乏安全感（張耀揚的角色便很突出這點），特別容易引起當代香港觀衆的共鳴，由《英雄本色》到今日都不會例外。

一九九二年十一月十二日

（上）妖獣都市
（下）籠民

科幻／寫實包裝的政治寓言

《妖獸都市》與《籠民》

香港電影的評論寫得多，有一個危險是對蔚成潮流的歪風漸感麻木，下筆時爲免給人嘮叨之感，往往傾向描述性論述而失卻批判性。例如《絕代雙驕》明明低俗放肆、急功近利，但一連串這樣的投機作品推出之下，再罵也沒有甚麼新鮮感了。只有和另一個時期（試比較早期與近期的周星馳電影）或另一類的港產片（如《籠民》或甚至《妖獸都市》）比較，才驚覺對每下愈況的主流電影縱容，其實是對有誠意的少數電影工作者多麼的不公。

當然，也正因爲主流的投機媚俗風氣是如此猖獗，才令人對《妖獸都市》這樣未竟全功的作品另眼相看。起碼徐克的電影工作室尚未喪失開墾新領域的勇氣，拍續集食老本（也可說是享受冒險嘗試成功的果實）之餘，仍肯全力以赴試拍一部眞人演出的日本動畫。姑勿論這個意念本身有多少矛盾尚未解決，動作特技場面有幾多未如人意，影片基本上有紋有路，卡通化的主題思想也算首尾一貫。更令人叫絕的是，如此一個東洋科幻動畫故事，徐克都可以大量注入他的九七末世情懷，中港政治的諷喻簡直俯拾即是。壓軸一場人魔大戰在中國銀行大廈上空進行，應可成爲同類型電影的經典場面。

無疑《妖獸都市》的視覺風格是高度誇張，幾乎沒有一個鏡頭的角度不是傾斜，沒有一個構圖不強調畫面的張力——導演麥大傑與徐克這方面可謂一拍即合。但這種MTV式攝影及剪接風格，卻相當配合原著科幻動畫的題材；徐克一貫的言志風格，也在動畫／漫畫的概念化哲理對白（像獸性／人性、感情／理智等簡單二分法）中找到了共鳴。儘管生硬依然，卻較可自圓其說，另一方面也容許了一些更大膽的構思——像由中銀大厦天台發射的強大「妖閉空間」，可使時光倒流，歷史倒退，政治喻意盡在不言中。

不過，從張學友這半人半獸血統的悲劇性角色（猶如夾縫中的港人不被信任），以至仲代達矢和李嘉欣等代表厭倦鬥爭的一派妖獸，皆得到毫無保留的同情看來，影片對港人的情懷傾向自憐（反觀代表另一種態度，想用最短時間賺最多錢，然後遠走高飛的女奸細，便完全是反派的處理），對中共的「改革派」則仍然存在幻想。

若說《妖獸都市》在主流商業港產片中，與《絕代雙驕》之流有性質的不同，《籠民》這樣的電影能夠出現，便更加是罕見的異數。可能由於它寫實的外表加上人情味、社會性等容易教人接受，不但香港國際電影節首映兩場贏得口碑載道，半年後才獲排期公映也得到不少影評全力支持，票房後勁不俗。更難得的是，影片因不避講某些男性器官助語詞而被電檢處判爲三級，獲得多數輿論代抱不平，一致抨擊電檢處僵硬教條的官僚作風。只可惜沒有

同業跟進的有組織抗議行動，否則電檢處未必能對此問題裝襲作啞。

至於《籠民》一片的成績，只要放在港片的脈絡裏便可一目了然。它最使人動容的，是那種不搞廉價煽情，不賣弄綽頭搞笑，專心拍一部反潮流爛衫戲的勇氣和誠意。風格方面亦放棄一般港片所追求的視覺效果，而以平實簡潔有力的手法，借助一班性格演員生活化的演技，演繹出一系列有血有肉的人物角色。對演員和對白的倚重本有話劇化之弊，但結合現場收音的生活化和眞實感，卻正是大多數誇張胡鬧的港產片長久欠缺的素質。此外，影片劇本構思的完整亦屬罕見，劇情的轉折和伏筆皆層次分明。

這種反潮流的作法，其實有回歸中港電影傳統的意義。大雜院或白鴿籠式群戲，從四十年代上海改編高爾基《底下層》的《夜店》，到五十年代《危樓春曉》等粵語片，再到六、七十年代的《七十二家房客》，對不同時期的社會現象及庶民心態都有所反映。《籠民》一方面承繼了它們那肯定街坊團結、相濡以沫的主題，另一方面內容和人物也全面「現代化」——籠屋現象的揭露、電視新聞媒介缺乏自覺的危機、區議員玩民意政治的醜態等，都是八十年代才出現的新生事物。但更重要的，還是整個籠屋社群面臨業主收樓被逼遷的危機，明顯與香港的九七前途陰影有所呼應——去與留的矛盾、被分化的危機、衆人無助的處境及無奈的悲情，都可一一在象徵或寓言的層面，於九十年代的香港觀衆中取得共鳴。

因此作爲「社會寫實片」，《籠民》的溫情主義及對草根階層的美化，其實使它失去了批判的距離，對問題缺乏社會的分析和透視。但作爲一個政治寓言及理想化的寄託（面臨逆境必須同舟共濟自力更生），《籠民》一片卻完全可以成立，不失爲這個迷惘時代的一個小小見證。

張之亮憑此片也證實了他已邁向成熟，在默默堅持於現行制度內拍自己鍾情的題材，又保持一定的產量和水平方面，也許可與關錦鵬相提並論。同輩的劉國昌和陳嘉上似乎失陷在商業的泥沼中無法自拔，羅卓瑤和方令正卻有全面轉向另類藝術片路線之勢，張婉婷和羅啓銳則在追求藝術與商業的平衡上搖擺不定，舉步維艱。至於王家衛何去何從，便要看他在《東邪西毒》的表現了。

一九九二年十一月二十六日

「專業要求」的不同理解

從《眞的愛妳》看港片製作心態

近期的白領愛情喜劇《眞的愛妳》，擺明只是重演灰姑娘遇上白馬王子的童話，卻依然不乏吸引力，現場觀衆固然反應熱烈，後勁更比先聲奪人的《赤裸羔羊》還要凌厲。老實說，《眞的愛妳》在港片中已不算討厭，觀衆選擇集體往戲院尋夢也難以厚責；但影片的優點及缺點是如此明顯，廣被受落其實提醒了我們一些不容忽視的問題。

《眞的愛妳》最成功的，是對普羅女性觀衆心理的掌握準確。張曼玉這女售貨員角色從選角、性格刻劃到細節反應，處處使她們樂於代入及大起共鳴。編導這方面表現的「聰明」，可謂完全合乎「專業」的要求。

但另一方面，製作及情理上的草率卻相當驚人，例如取景完全與劇中人身份不符（年青富豪與契爺相依爲命長住酒店、兩名售貨員卻合住千呎大屋），道具鬧出毫無常識的笑話（區區一名香港富豪竟可成爲《時代周刊》封面的年度風雲人物），關鍵的劇情轉折（如張學友誤會張曼玉爲貪錢而「嫌」他）含混一筆帶過等。又如吳君如和吳孟達這二角的加插，完全是爲求加強搞笑，而不問情由。凡此種種，也許在電視劇裏屬於無傷大雅，但作爲大電影（還要是寫實包裝的愛情輕喜劇），卻無論如何不能照單

全收。

這並不僅是製作條件的問題，更重要的是一種製作心態——能吸引觀衆的東西超額供應，反之則虛應故事便成，即使嚴重影響電影「作品」的成績亦無動於衷。在任何一個電影製作上軌道的國家，這種心態都是一個對自己有「專業」要求的電影工作者無法接受的。

換句話說，拍電影除了考慮觀衆的反應，還有向自己（作爲一個專業人士，不必是藝術家）交代的義務。只有在香港，電影才普遍淪爲一種純爲賺錢的工具，本身（創作、作品）再無目的與價值可言：電影人大多對電影、對自己皆驚人地欠缺一份起碼的尊重。

但正如前述，《眞的愛妳》在港產片中已不算難看，像《赤裸羔羊》、《戰龍在野》等險走偏鋒之作，才眞正使人看得如坐針氈。《戰》片那種粗糙的森林理論（與法西斯相去不遠）、種族偏見、對同性戀的揶揄及男性沙文主義，皆可歸結到一種對暴力的沉溺。以可觀的製作條件（遠赴歐非拍攝經年），卻拍出這樣一部情理不通、細節草率卻不乏綽頭的「娛樂片」，當可提供另一個上述港式製作心態的典型例證。

一九九二年十二月十日

得獎異數與賀節主流

《秋月》、《武狀元蘇乞兒》、《戰神傳說》

一年將盡，壓軸的聖誕戲碼也將紛紛推出。日後回顧，九二應是港片海外獲獎的豐收年；《阮玲玉》的張曼玉得柏林影展最佳女演員銀熊獎於先，《秋月》奪瑞士羅迦諾影展最佳影片金豹獎於後，都是香港電影自胡金銓的《俠女》於康城獲獎以來，在海外重要影展取得的最高榮譽。當然，凡在影展之類場合競逐獎項脫穎而出，都要講求天時地利人和，甚至加上一些評判們美麗的誤會。《阮玲玉》和《秋月》能鰲頭獨佔，因此不無幸運成分，但另一方面，也證實了作品的成績（起碼在藝術質感方面）在國際上已能登大雅之堂。

《秋月》如今的成績，對羅卓瑤的創作生涯尤其重要。她過去的四部電影及在港台的電視作品，或從俗或言志，或於兩者間搖擺不定，縱有局部可取卻總欠大將風範；《我愛太空人》和《愛在別鄉的季節》企圖同時照顧商業和藝術，結果尤其使人尷尬。《秋月》最成功的是積極利用了外地資金的好處，把本土商業市場的考慮暫時拋諸腦後，同時把握了儘管屬低成本，卻比港台劇集較優的製作條件，拍出了較完整和統一的格局——就連必須起用永瀨正敏爲男主角這些先天局限，也聰明地轉化成劇本二

元結構的一部分。

事實上，《秋月》無論主題或風格皆與羅卓瑤（以至方令正）過往作品一脈相承，但在圓熟和肌理方面大有進步，像鏡頭的定力便非以往可及，多了一份沉穩的氣度。主題仍不脫香港九七大限下的移民潮及死亡陰影、中華文化花果飄零、石屎森林的冷漠，現代城市人的感情困境等等，可謂一齣不折不扣的文人電影。由片名「秋月」到食物、語言及意象種種符碼，從男女主角的日、粵語獨白到彩色／黑白（錄像）影像的對比，都是符號學及結構主義分析方法可以大派用場的地方。

也許正是這份將東方文化高度「符號化」的傾向，使《秋月》特別容易得到外國人的理解和喜愛。加上影片寫兩名背景迥異、言語不通的男女終可彼此溝通並建立友誼，對跨種族跨文化的了解好像持肯定態度，更消弭了西方觀衆原本有所保留的戒心。影片可能由於製作條件所限，或編導選擇以抽離的小品格局抒懷寄寓，但結果卻誤打誤撞，令一般對香港現實情況不甚了了的外國人少了一層障礙，對其知識分子書齋式感懷（如傳統之危機、現代之疏離、情慾及流放的反省等）大起共鳴。但我們都知道，《秋月》呈現的香港景象有高度主觀的感傷成份，它有完整的風格和感染力無疑是一項優點，但層次和深度方面卻始終有一定的局限。

聖誕戲碼方面，港片最強的自然是《武狀元蘇乞兒》和《戰神傳說》了。《車神》能在優先午夜場賣個滿堂

紅，一來是由於並無新片對手，二來也是由於題材對午夜場一族特別有吸引力而已。《夢醒時份》始終是文藝片的關係，一於暫掛免戰牌，延遲一周才推出。

《武狀元蘇乞兒》最使人好奇的，是周星馳與陳嘉上在食老本的《逃學威龍2》之後再度合作，會否刷出新火花？事實證明這回確有新的嘗試，便是一改星仔有風駛盡帷盡情搞笑的作風，惹笑之餘更表現他演技的一面；中段以後窮愁潦倒更被打至殘廢（據說是星仔提議的加插），這段悲情戲他演來之認眞，與《審死官》的裝瘋遊街一節不可同日而語。連一向誇張的吳孟達（他簡直無片不在），與周星馳的幾場父子情對手戲也絲絲入扣，顯出了二人純熟的默契並不止於搞笑而已。

嚴格說來，周星馳這次戲路上的自我突破未算一擊奏功，原因也是多方面的。劇本對角色際遇大起大落的過程轉折描寫欠細膩是其一，造型未夠討好是其二，但最重要的是爲顧及觀衆反應，開首不能不以招牌形象和戲路出現——這固然可能使觀衆較易接受其後的轉變，但也顯得這次嘗試小心翼翼，並無眞正「突破」的野心。事實上，從鐵三角的casting到星仔爲情顚倒的「情聖」性格等成功方程式保持不變，可見影片穩紮穩打的策略部署。

無論如何，星仔能謹愼地踏出拓闊戲路的一步（《霹靂先鋒》及無線時代正經演戲的周星馳已是太久以前的事），總比重複剝削自己好。由陳嘉上掌舵，也總算比近期的兩集《鹿鼎記》趣味乾淨一點，製作認眞之餘還有點

角色「成長」的主題，不至一味插科打諢。

劉德華的天幕公司自去年以《九一神鵰俠侶》打響名堂以來，一連幾部出品都使人失望，《戰神傳說》也不例外。幕前幕後強大的陣容，竟然對影片的成績毫無保障。如今看來像是一個不完整的劇本，由五名導演分頭拍文場武打，又因演員欠檔期而將梅艷芳與張曼玉的角色對調，總之但求準時交貨（一早排好期賀聖誕），結果動作、談情、歌唱、奇觀場面堆砌起來，連貌合神離都稱不上。

最諷刺的是由片名到劇情到武打，都教人想起《俠女傳奇》，《戰神傳說》只勝在明星分量而已。《俠》片同樣劇情不通，但相似的角色（如奸細將軍李子雄）卻比《戰》片的（張曼玉）更爲有趣；打鬥太多太長（由於武功高低層次不清）的缺點，兩片卻相當一致。

傳聞張曼玉在金馬獎落選的原因，是評判認爲她在《新龍門客棧》用了太多替身，其實比起本片可謂望塵莫及——她那個專爲此而設的闊邊帽加面紗造型，眞令人歎爲觀止。

一九九二年十二月十七日

Canada-Hong Kong Resource Centre
1 Spadina Crescent, Rm 111 • Toronto, Canada • M5S 1A1

作者簡介

李焯桃　美國羅徹斯特大學畢業，主修電影。八〇年開始主編《電影雙周刊》七年多，八三年加入香港國際電影節至今，曾任七屆「香港電影回顧」專題策劃，自八八年兼任《信報》專欄影評人。

著有《八十年代香港電影筆記》，編有《七十年代香港電影研究》、《香港喜劇電影的傳統》、《粵語文藝片回顧》、《粵語戲曲片回顧》、《香港電影與社會變遷》、《戲園誌異——香港靈幻電影回顧》、《香港電影的中國脈絡》等書。

次文化

馳騁文化天地間

次文化——青春、創新，走出傳統

● 現象文化 ● 普及文化 ● 思考文化 ●

● 漫畫文化 ● 異世文化 ● 傳記文化 ●

現象文化

1.《移民心事》	作者：馬　遇	定價：$25
2.《醜陋的香港人》	作者：何　羚	定價：$35
3.《末代香港人》	作者：何　羚	定價：$38
4.《岑逸飛的文化探索》	作者：岑逸飛	定價：$42
5.《岑逸飛的男・女・性》	作者：岑逸飛	定價：$42
6.《史文鴻的大衆文化批判》	作者：史文鴻	定價：$45
7.《史文鴻的電影評論》	作者：史文鴻	定價：$45
8.《電視戰國時代》	作者：馬　遇	定價：$45
9.《文雋的跨媒界接觸》	作者：文　雋	定價：$45
10.《次文化語言》	作者：彭志銘	定價：$70
11.《俗文化語言》（上、下冊）	作者：吳　昊	每冊定價：$60
12.《媒介縱橫》	作者：李少南	定價：$55
13.《社會文化批判》	作者：史文鴻	定價：$55
14.《媒介與文化》（增訂版）	作者：史文鴻	定價：$55

思考文化

1.《思考——人生的路向》	作者：伍棟英	定價：$35
2.《如何創造幸福人生》	作者：鄭武俊	定價：$38
3.《反思考藝術》（上、下冊）	編譯：王傳宗	定價：$38

——智慧叢書系列

1.《中國帝王的智慧》（上、下冊）	編譯　張小紅	每冊定價　$35
2.《中國宰相的智慧》（上、下冊）	編譯　孫惟倫	每冊定價　$35

3.《中國說客的智慧》（上、下冊） 編譯：羅 維、王旦一 每冊定價：$35

4.《中國名臣的智慧》（上、下冊） 編譯：馬玉文、林曉輝 每冊定價：$35

5.《中國賢人的智慧》（上、下冊） 編譯：顧夢圓 每冊定價：$35

普及文化

1.《一雙渴睡的眼睛》 作者：李 敏、利志達 定價：$25

2.《我在電視的日子》 作者：黎文卓 定價：$25

3.《創作心經》 作者：黎文卓 定價：$28

4.《戲言札記》 作者：梁家輝 定價：$28

5.《巴黎之旅》 作者：魯凡之 定價：$32

6.《香港廟趣》 作者：魯 金 定價：$35

7.《妙言廟宇》 作者：魯 金 定價：$35

8.《吹牛學》 作者：彭志銘

9.《法國的中國女人》 作者：灰 鴿

10.《無微靜坐法》 作者：梁仕鏗、譯著：彭志銘 定價：$30

11.《筆下留情》 作者：黎文卓 定價：$30

——愛情小說系列

1.《夢醒時分》 作者：寧 三 定價：$28

2.《一起走過的日子》 作者：寧 三 定價：$28

3.《燃燒繼續燃燒》 作者：寧 三 定價：$32

4.《因爲眞實所以才荒謬》 作者：寧 三 定價：$32

5.《冬季回來再看雪》 作者：寧 三 定價：$32

6.《校園小小說》 作者：唐 羚 定價：$32

異世文化

1.「黃土地之謎」七部曲

A.《野人》	作者：黎文卓	定價：$28
B.《同命》	作者：黎文卓	定價：$28
C.《樂土》	作者：黎文卓	定價：$28
D.《活屍》	作者：黎文卓	定價：$28
E.《異骸》	作者：黎文卓	定價：$30
F.《飛來峰》	作者：黎文卓	定價：$30
G.《沙禍》	作者：黎文卓	定價：$30
2.《死多一次》	作者：杜安生	定價：$30
3.《魔緣》	作者：杜安生	定價：$32
4.《最後勝利》	作者：杜安生	定價：$32
5.《詭異十二》	作者：周　易	定價：$32
6.《鬼禁忌》	作者：周　易	定價：$32
7.《鬼電梯》	作者：童　路	定價：$32
8.《與鬼同眠》	作者：商魂布	定價：$30
9.《鬼說鬼》	作者：商魂布	定價：$32
10.《還世溥儀》	作者：商魂布	定價：$32
11.《宋朝女鬼》	作者：商魂布	定價：$32
12.《降頭》	作者：商魂布	定價：$32
13.《靈椅》	作者：黎文卓　編著：黎文卓	定價：$32
14.《情咒》	作者：黎文卓　編著：黎文卓	定價：$32

15.《報復》　監製：黎文卓　編著：黃國輝　定價：$32

16.《金縷玉衣》　監製：黎文卓　編著：黃國輝　定價：$32

——玄門命理系列

1.《香港玄幻大師》　作者：范　昂　定價：$32

2.《女相書》（上、下册）　作者：易天生　定價：$32

漫畫文化

1.《三個小豆丁》（1~4册）　作者：杜　琛　定價：$18

2.《八開本》　作者：利志達　定價：$38

3.《黑俠》　作者：彭志銘、利志達　定價：$80

4.《寶兒貓闖歐洲》　作者：保　捷　定價：$18

5.《細數漫畫風雲人物》　作者：原秋白　定價：$30

6.《連環圖語言》　作者：袁建滔　定價：$48

7.《大自在——佛法不可說》　作者：寧采臣、好小子　定價：$35

8.《小自在——佛法心中留》　作者：寧采臣、好小子　定價：$42

9.《評風雲漫畫》　作者：吳家強　定價：$32

10.《黑俠小說》　作者：彭志銘　定價：$32

11.《刺秦》　作者：利志達　定價　$80

12.《女黑俠》　作者：袁建滔、林祥煜　定價：$32

13.《七情上面・中港台一百政治人物漫像》　作者：尊　子　定價：$120

急笑文化

1.《 葷笑話小子 》　作者：史亦書　定價：$25

傳記文化

1.《 一代藝人——任白戲曲藝術畫册 》　編輯：盧子英　定價：$220

2.《 彩色青春——影迷公主陳寶珠畫册 》　編輯　盧子英　定價：$220

3.《 舞台春秋 》　作者：蕭　笙　定價：$42

4.《 影風——五、六十年代粵語女星畫册 》　編輯　盧子英　定價：$220

5.《 香港艷星經典 》　編輯：余慕雲、吳　昊　定價：$250

影象文化

1.《 香港電影民俗學 》　作者：吳　昊　定價：$60

2.《 分解主流電影 》　作者：卓伯棠　定價：$55

3.《 觀逆集・香港電影篇 》　作者：李焯桃　定價：$60

4.《 觀逆集・中外電影篇 》　作者：李焯桃　定價：$60

- 從《廟街皇后》看香港電影的壓縮感。
- 從《客途秋恨》和《舞牛》看自傳性電影的難關。
- 從《滾滾紅塵》看港式文藝的中國情懷。
- 從《阿飛正傳》看世紀末的遺憾。
- 《東方不敗》的林青霞憑甚麼顛倒衆生？
- 《審死官》舊不如新？
- 《新龍門客棧》新不如舊？
- 《籠民》是非寫實的政治寓言？

還有《表姐，妳好嘢！》及《小男人周記》系列的興衰，三級片的粗口與男性裸體，舞男片的性別和階級政治等，李焯桃在《觀逆集・香港電影篇》爲你一一仔細分析。

次文化
影象文化
時代見証

962・7420・05・66
SCB 179 $60

Printed in Hong Kong

次文化書堂
$ 42.00
2787 7988